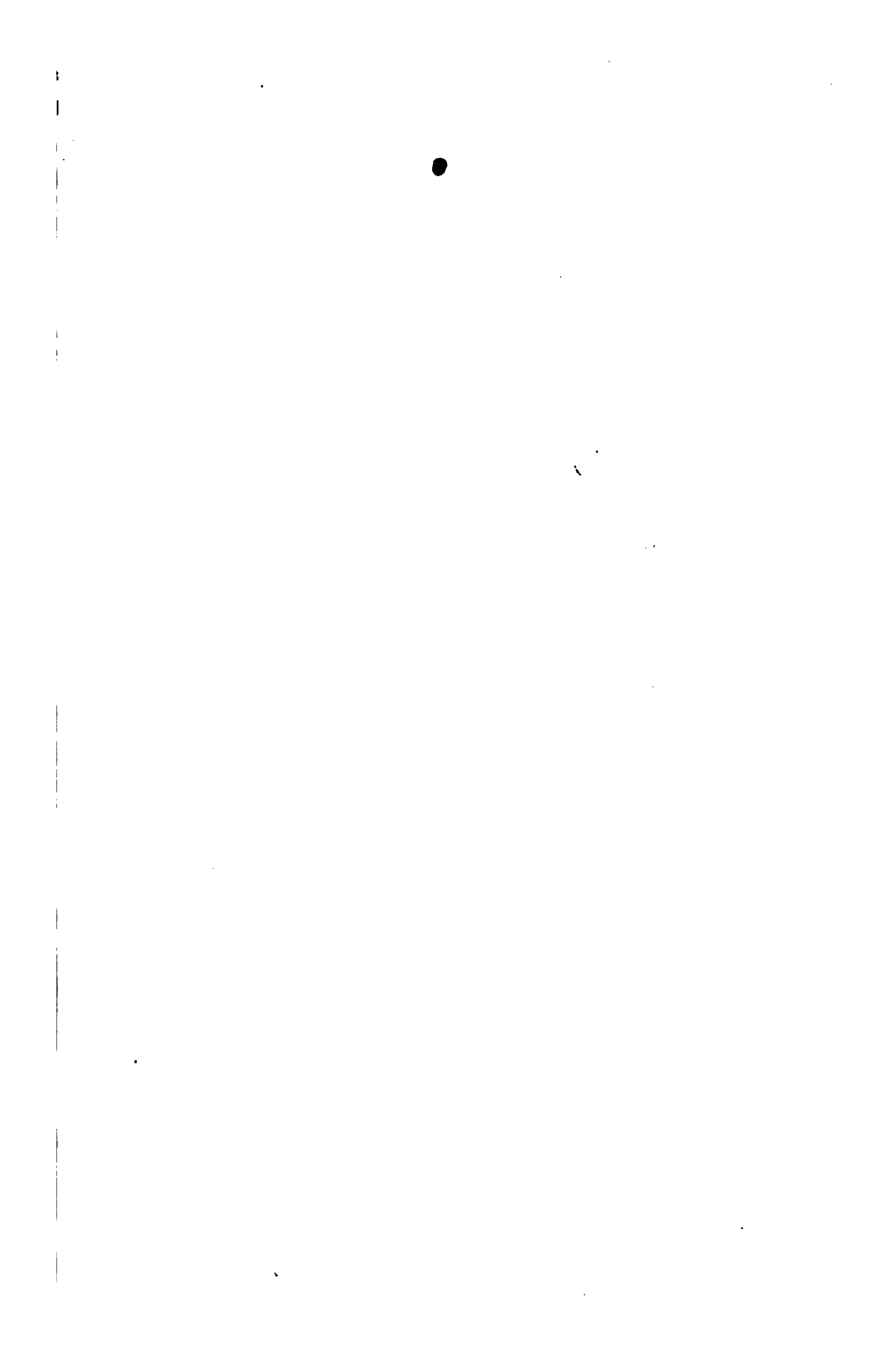
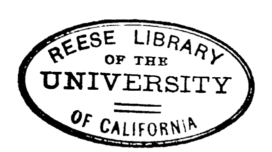


UC-NRLF
$B 113 005







WIENER BEITRÄGE

ZUR

DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN

PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

R. HEINZEL, J. MINOR, J. SCHIPPER.

WIEN, 1888.

WILHELM BRAUMÜLLER,

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

JOHN HEYWOOD

ALS DRAMATIKER.

EIN BEITRAG

ZUR

ENTWICKELUNGSGESCHICHTE

DES

ENGLISCHEN DRAMAS.

VON

WILHELM SWOBODA.



WIEN, 1888.

WILHELM BRAUMÜLLER,

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

Druck von Adolf Holzhausen,
k. k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker in Wien.

Einleitung.

In den zwanziger und dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts, als John Heywood seine komischen *Interludes* schrieb, wurde die englische Bühne von zwei Arten dramatischer Aufführungen beherrscht: den Miracleplays und den Moralitäten. Der erstere Name ist in England die generelle Bezeichnung für die biblischen Spiele oder Mysterien und die dramatisirten Wundergeschichten aus dem Leben der Heiligen, die Mirakelspiele im engern Sinne. Die Mysterien, aus der katholischen Liturgie hervorgegangen, hatten ursprünglich den Zweck, die Feier grosser kirchlicher Feste zu erhöhen. Sie benützten die Schaulust des Volkes, um durch Einwirkung auf seine Phantasie religiöse Kenntniss zu fördern. Sie wurden ursprünglich von Geistlichen aufgeführt. Die Mirakelspiele im engern Sinne wurden jedoch von Anfang an von Laien gespielt, wodurch die Emancipation auch der Mysterien vorbereitet wurde. Beide Arten des heiligen Dramas bestanden nur aus einer Folge von episch aneinandergereihten Scenen; ihre Gegenstände waren Begebenheiten überirdischer Natur. Sie wurden im Interesse des Cultus aufgeführt, deshalb durch diesen ihren Zweck bedingt. Das Bewusstsein eines inneren, rein poetischen Zweckes und einer dramatischen Wirkung fehlte ihnen anfangs gänzlich. Obwohl diese heiligen Dramen noch bis zum Ende des 16. Jahrhunderts aufgeführt wurden, war doch ihr ursprünglicher Zweck ausser Frage gekommen. Die heilige Schrift, ihre Quelle, war längst übersetzt, und religiöse Kenntniss sowohl, als Erbauung konnten aus einem reineren Borne geschöpft werden. Auch die Schaulust des Volkes wurde nicht mehr recht befriedigt, da die oft gesehenen Ereignisse und die

stereotypen Charaktere endlich das Interesse erlahmen liessen. Diese englischen *Miracleplays* waren volksthümlichen Charakters. Das zeigt sich nicht nur in der derbrealistischen Auffassung und Darstellung rein idealer Charaktere, sondern besonders in solchen Scenen, die in der Bibel kein Vorbild hatten; in dem Anglicismus solcher Charaktere, die die Volksphantasie eigenmächtig schuf, und in der echt volksmässigen Einmischung des Komischen, das die ohnehin geringe tragische Wirkung dieser Stücke vollständig untergraben musste. Gerade in diesen Beigaben, wie z. B. in der „Anbetung der Hirten“ in den Widkirkspielen, der Zankscene zwischen Noah und seinem Weibe, dem Charakter des Schäfers Mac und des Teufels Tutivillus müssen wir die ersten Spuren einer komischen dramatischen Poesie in England erblicken.

An die Seite dieser heiligen Spiele traten im 15. Jahrhundert die sogenannten Moralitäten. Wenn in den *Miracleplays* (im engern Sinne) der Lebenslauf eines Heiligen, so wird in einer Moralität der eines in Sünden geborenen Menschen (z. B. *Humanum Genus*) in abstracto dargestellt. Im Gegensatz zu den *Miracleplays* waren die Moralitäten gelehrten Ursprungs. Sie sind allegorische Spiele mit ausgesprochen lehrhafter Absicht; die Allegorie ist ein Erzeugniss der Gelehrsamkeit. Obwohl die Moralitäten, was Bühneneinrichtung und Composition betrifft, den *Miracleplays* nachgebildet sind, so sind sie doch nicht aus ihnen entstanden. Seitdem die Allegorie durch den *Roman de la Rose* in Frankreich und England auf epischem und lyrischem Gebiet Modedichtung geworden war, wurde das allegorische Gewand dieser Dichtungen auch auf dramatische Werke übertragen. So sind die Moralitäten nur „die ins Drama übersetzten epischen Allegorien des 14. und 15. Jahrhunderts“. Der Mensch als solcher ist der Held dieser Spiele. Seine Tugenden, Laster und Schwächen, der letzteren Heilmittel treten als Personen auf. Ausser diesen Personificationen erscheinen in den älteren Moralitäten auch concrete Gestalten, wie Gott, Lucifer u. A., die aus den *Miracleplays* stammen. Auch die Moralitäten waren in Folge ihrer lehrhaften Absicht durch einen äussern Zweck bedingt und ihres drama-

tischen Berufs sich noch weniger bewusst, als die *Miracleplays.* Da sie sich von vornherein mehr an den Verstand, als an das Gefühl der Zuschauer wandten, musste ihre dramatische Wirkung gering sein. Dies gilt insbesondere von den älteren der Gattung, die sich auf eine todte Symbolik beschränken. Die späteren, die der Veranschaulichung einzelner Sittenlehren dienen sollten, sind schon von freierer poetischer Bewegung. Es beginnt sich in ihnen das Streben nach lebendigerer Charakteristik zu zeigen, die freilich nur eine generelle sein konnte, und sie verfolgen ihr moralisches Endziel auf dem Wege der Satire.[1])

Mit der Einwirkung der episch-allegorischen Poesie und der *Miracleplays* verbanden sich noch andere Einflüsse, die besonders die Führung des Dialogs und die dramatische Motivirung in den Moralitäten trafen. Der Kampf der Laster und Tugenden wird nämlich nicht auf dramatischem Wege durch Handlung, sondern auf rhetorischem mit Argumenten, juristischen und moralischen Gründen und Gegengründen geführt, wofür die französischen Streitspiele, das *jeu parti,* die *Disputaisons* und *Débats* das Vorbild abgaben. Da John Heywood, wie sich später zeigen wird, zumeist auf die Moralitäten als dramatische Muster angewiesen war, so wirkten diese französischen Streitspiele indirect durch die Moralitäten sehr bedeutend auf das komische Interlude John Heywoods ein. Dieser französische Einfluss zeigt sich in den ältesten Moralitäten nicht minder (z. B. „*Castle of Perseverance*“),

---

[1]) Wie weit solche Stücke in ihrer Satire oft giengen, geht zum Beispiel aus der Geschichte einer solchen Moralität hervor, die in John Heywoods Zeit aufgeführt wurde. „*It happened the first yeare that this Gentleman (Symon Fyshe) came to London to dwell, which was about the yeare of our Lord, 1525, that there was a certaine play or interlude made by one M. Roo of the same Inne, Gentleman, in which play partly was matter agaynst the Cardinal Wolsey. And where none durst take vpon them to play that part, whiche touched the sayd Cardinall, this foresayd M. Fish tooke vpon him to do it; whereupon great displeasure ensued agaynst him, vpon the Cardinals part: In so much as he, beyng pursued by the sayd Cardinall, the same night that this Tragedie* (sic!) *was playd was compelled of force to voyde his owne house*“ etc. Foxe's *Acts and Monuments* in *Early Engl. Text. Soc., Extra Ser.* Nr. 13, p. VI.)

als in den späteren, wie in Skeltons berühmtem Stück „*Magnyfycence*“. In dieser umfangreichen Moralität, die im Jahre 1523 bei Rastell gedruckt wurde, als John Heywood schon sein erstes Interlude geschrieben hatte, wird die Grundidee des Stückes nicht durch Handlung, sondern durch eine mit allem Aufwande von Logik und juristischer Casuistik geführte Disputation zwischen den allegorischen Persönlichkeiten gelöst.

Die Allegorie der Moralitäten war keine vollkommene. Wenn die grössten allegorischen Dichter Englands, Spenser und Bunyan, sehr häufig die Allegorie nicht festhalten und consequent durchführen konnten, so ist es nicht zu verwundern, dass die Allegorie der Moralitäten zahlreiche Widersprüche aufweist. Die allegorischen Personen werfen ihr symbolisches Gewand oft ab; sie benehmen sich in einer Weise, die mit der Eigenschaft, die sie vorstellen sollen, ganz und gar im Widerspruch steht. Sie werden oft mit so vielen individuellen Zügen ausgestattet, dass ihnen die allegorische Zwangsjacke reisst. Je häufiger sich dieser Vorgang wiederholte und steigerte, desto mehr musste der allegorische Charakter der Moralitäten gefährdet werden. Wenn nun zu diesen schon halbindividuellen Charakteren solche Personen wie der Wirth (*Taverner*) in „*Nature of the Four Elements*“ hinzutreten, die schon durch den Namen zeigen, dass sie keine Symbole sind, so sieht man, dass die Moralitäten von dieser Seite einem Zersetzungsprocesse entgegengiengen. Die Allegorie war an und für sich hinreichend, eine dramatische Wirkung zu verhindern. Dazu kam aber noch ein anderes undramatisches Princip, nämlich die lehrhafte Absicht. Ihre Entwicklung war nicht auf dramatischem, sondern nur auf epischem Wege möglich und hinderte die dramatische Charakteristik. Sie war aber mit dem ganzen Wesen der Moralitäten so innig verwachsen, dass sie beide zusammen stehen oder fallen mussten. Zu der Symbolik der Charaktere und der ausgesprochenen doctrinären Tendenz kam auch noch, wie bei den *Miracleplays*, die Beimengung des komischen Elementes in sonst ganz ernste Darstellungen. Alle diese Umstände untergruben auch bei

den Moralitäten jede dramatische Wirkung. Obwohl freilich die altehrwürdige Maschinerie der *Miracleplays* und der Moralitäten noch bis in die Blüthezeit des englischen Dramas fortarbeitete, so verloren sie immer mehr an Interesse und starben endlich an Altersschwäche.[1])

Viele dieser *Moralplays* wurden gewöhnlich *Interludes* genannt. Die Bezeichnung rührt von dem Umstande her, dass sie in den Pausen der Gastmähler bei Gelegenheit jährlich wiederkehrender oder auch zufälliger Feste aufgeführt wurden. Der Terminus bezeichnet also kein charakteristisches Merkmal der Stücke, sondern ist nur dem ganz äusserlichen Moment der Zeit ihrer Aufführung entlehnt. Seine Unbestimmtheit in der Beziehung einer dramatischen Art ist daher klar. Der blosse Name *Interlude*, wie er auf den Titelblättern dieser Spiele, in gerichtlichen Urkunden, behördlichen Erlässen und den kritischen Schriften späterer Zeit erscheint, lässt keinen Schluss auf den dramatischen Charakter derselben zu: die Moralitäten, die Heywood'schen Stücke, die ersten regulären Lustspiele heissen alle gelegentlich *Interludes*. Ich unterscheide also dort, wo eine genauere Bezeichnung nothwendig ist, zwischen dem komischen *(merry)* und dem moralischen *Interlude*.

Als John Heywood circa 1520 sein erstes komisches *Interlude* dichtete, befand sich das *Moralplay* in einem Uebergangstadium. Ich wähle zur Erläuterung dieses Zustandes das moralische *Interlude „Hickscorner“* (Dodsley, Old Plays, vol. I), welches ungefähr ein Decennium jünger ist, als John Heywoods vermuthlich ältestes Stück.[2]) Eine kurze

---

[1]) Vgl. Ebert, Jahrbuch für romanische und englische Literatur, I, p. 170.

[2]) Ich habe absichtlich die *Interludes „Nature of the Four Elements“* und *„Calisto and Melibaea“* nicht gewählt, obwohl sie von den Herausgebern von Dodsley's Collection of Old Plays, vol. I, vor John Heywoods *„Pardoner and Friar“* gestellt sind. Es wäre nämlich leicht zu zeigen, dass sie jünger sind als Heywoods ältestes Stück. Doch gehört dieser chronologische Beweis nicht hieher. Wohl muss ich es jedoch rechtfertigen, warum ich gerade *„Hickscorner“* gewählt habe. Die Abfassungszeit des moralischen *Interlude „Hickscorner“* fällt nämlich zwischen 1509 und 1513. Der gleichnamige Held des Stückes zählt in einem langen Berichte seiner



Analyse desselben mag uns den Grad der dramatischen Kunst dieser Stücke, auf denen John Heywood hauptsächlich fusst, versinnlichen und zugleich zeigen, dass der Fortschritt, den Heywoods *Interludes* begründeten, nicht unvermittelt, sondern auf organischem Wege geschah.

Die dramatische Kunst der Moralitäten, welche psychologische Dramen waren, wie beispielsweise Byrons *Cain* oder *Manfred*, war ihrer Aufgabe nicht gewachsen. Der Kampf menschlicher Leidenschaften, guter und böser Anlagen vollzieht sich im Innern des Menschen und setzt sich äusserlich in Worte und Handlungen um, welche das Drama auf der Bühne darstellt. Die Moralitäten erleichterten sich diese schwierige Aufgabe auf zweierlei Weise. Sie spalteten den Charakter eines Menschen in einzelne einfache Eigenschaften, versetzten den innern Kampf nach aussen und liessen ihn durch die personificirten guten und bösen Anlagen auf der Bühne ausfechten. So wurde das, was in unmessbarer Zeit in der Brust des Menschen vor sich geht, sich entscheidet, um als Entschluss, als That sich zu äussern,

---

Abenteuer unter den Orten, die er besucht, auch „*the new found island*", d. i. Newfoundland auf. Die Insel wurde von Cabbot im Jahre 1498 entdeckt und 1502 nochmals besucht. Das *Interlude* wurde also frühestens nach 1498 gedichtet. Eine Stelle des Stückes bezieht sich aber auf den „*Regent*", ein grosses Kriegsschiff, das auch in Heywoods „*The Four P's*" erwähnt wird. Es wurde während der Regierung Heinrich VII. erbaut und nach Halls *Chronicle* 1513 von den Franzosen zerstört. Da es nun im „*Hickscorner*" noch als actives Fahrzeug angeführt wird, so fällt die Abfassungszeit des Stückes vor 1513, wenn auch nicht so nothwendig in die Zeit Heinrich VII., wie Collier annimmt. So gewinnen wir zwei extreme Daten: 1498 und 1513. In dem Stücke finden sich jedoch Stellen, die es wahrscheinlich machen, dass seine Abfassungszeit dem letzteren Datum näher liegt. „*Hickscorner*" erzählt nämlich in seinem Abenteuerberichte weiter, er hätte seine Fahrt in einem Schiffe gemacht, dessen Bemannung bestand aus: „Falschheit, Trug und Ausgelassenheit, Dieben, H.... und anderer lockerer Gesellschaft, Lügnern, Verläumdern, Schmeichlern, Prahlern, Narren und Streithälsen" etc. Die ganze Stelle nimmt zwei Seiten von Dodsleys Buch ein und ist eine Nachahmung von Alexander Barklays „*Ship of Fools*", welches 1509 erschien. Es fällt demnach die Abfassungszeit „*Hickscorners*" zwischen 1509 und 1513. Das Datum liesse sich vielleicht noch näher bestimmen, doch genügt das obige Resultat für meinen Zweck.

in eine Folge von Handlungen aufgelöst, denen jedoch nur der Schein einer Handlung zukommt. Die dramatische Einheit wird dadurch unmöglich: der abstracte Mensch, dessen Eigenschaften personificirt werden, wird dadurch zu einem „Dinge an sich"; er spielt eine ganz passive Rolle, wie das „Humanum Genus" in einem dieser Stücke: die Handlung bewegt sich um, nicht durch den Helden. So sind in dem Stücke *„Hickscorner"* die handelnden „Personen" *„Perseverance"*, *„Pity"* und *„Contemplation"* einerseits und *„Freewill"*, *„Imagination"* und *„Hickscorner"* selbst andererseits. Diese dramatis personae sind, wie ihre Namen besagen, Personificationen einzelner menschlicher Eigenschaften, bis auf *„Hickscorner"*. Er ist der Held des Stückes, das nach ihm benannt ist. Diese Figur ist eine widerspruchsvolle Schöpfung. Der Name *„Hick-scorner"* ist ein Compositum, bestehend aus *Hick* und *Scorner*. Das erstere Wort bedeutet noch in der heutigen Gaunersprache einen Tölpel, Tropf (etwa *dunce*),[1] *„Scorner"* einen Spötter. Diese Persönlichkeit ist also einmal nicht eine einfache Abstraction wie die anderen, sondern ihr Wesen ist schon zusammengesetzt, und zwar aus Dummheit und Spott. Das Ganze bedeutet demnach einen tölpelhaften Spötter. Wäre diese Moralität in ihrer Allegorie consequent, so müsste sie *„Hickscorner"* in zwei „Personen" aufgelöst haben, etwa *„Dullness"* und *„Scorn"*. Durch die Vereinigung zweier Eigenschaften ist diese Persönlichkeit der Individualität um eine Stufe näher, als seine Mit- und Gegenspieler. Der Charakter gewinnt jedoch noch an Individualität durch andere Umstände in dem Stücke. Er tritt als Lebemann der liederlichsten Sorte auf: von einer Reise zurückgekehrt, gibt er einen ausführlichen Bericht über seine Erlebnisse; erzählt, wie er *„kept a fair shop of bawdry in a ship"*, bei einer Rauferei ein Loch im Kopfe davontrug u. A. Dabei spielt er häufig auf zeitgenössische Ereignisse und Orte *(the stews, Newgate)* an. Obwohl also dieser Charakter dadurch an Bestimmtheit gegenüber den blassen Allegorien des Stückes hervortritt, kann er auf vollkommene Indivi-

---

[1]) Baumann, Londinismen. Berlin 1887, p. 76.

dualität doch noch keinen Anspruch machen, denn sein Wesen ist trotz Allem doch noch zu einfach und zu wenig determinirt. Der Dichter selbst hat schon durch den Namen, den er ihm gab, seinen gleichfalls allegorischen Charakter ausdrücken wollen, obwohl er die Allegorie, wie soeben gezeigt wurde, nicht consequent durchgeführt hat. Wir besitzen daher in *„Hickscorner“* ein Wesen, das zwar zusammen mit allegorischen Personen auftritt, das selbst halb Allegorie, halb Individualität ist und durch diese seine Zwitterstellung das Uebergangsstadium von der Allegorie zu voller dramatischer Individualität darstellt. Es musste nun eine Zeit kommen, wo ein Dichter sich die Winke, die ihm die *Miracleplays* und die Moralitäten bezüglich dramatischer Charakteristik gaben, zu Nutze machte, um die undramatische Fessel der Allegorie zu sprengen. Damit musste das Aufgeben der ebenfalls undramatischen lehrhaften Absicht Hand in Hand gehen und das Tragische von dem Komischen streng geschieden werden.

Der erste englische Dramatiker, der diesen Weg betrat, und so der Moses, wenn auch nicht der Josua des regulären Drama's wurde, ist John Heywood. Da aber auf diesem Fortschritt die ganze folgende Entwicklung des englischen Lustspieles beruht, so sehe ich darin die Berechtigung, das Leben, den Charakter, die künstlerische Individualität, die Stücke und die Verdienste John Heywoods, die er sich um die Förderung des englischen Lustspieles erworben hat, vorzuführen.[1])

---

[1]) Die folgenden Ausführungen beruhen auf den beiden in Dodsley's Collection of Old Plays, vol. I abgedruckten *Interludes „The Pardoner and Friar“* (P. F.) und *„The Four P's“* (F. P.); dem von Fairholt in den Publicationen der *Percy Society, vol. XX* abgedruckten *Interlude „Wit and Folly“* (W. F.), ferner den von demselben Gelehrten in der Einleitung dazu gegebenen reichlichen Auszügen aus dem *„Play of Weather“* (P. W.), *„Play of Love“* (P. L.) und *„The Merry Play of Johan, the Husband, Sir John, the Priest and Tyb, his Wife“* (J. H.). Von den drei zuletzt genannten Stücken existiren keine Neudrucke, obwohl J. H. im Jahre 1819 in Oxford, freilich nur *for private circulation,* erschien. Doch sind die Auszüge Fairholts so reichlich, dass sie für meinen Zweck genügen können.

John Heywoods Leben.

Das Material zu einer Lebensbeschreibung John Heywoods ist dürftig und wenig gesichtet. Das, was über ihn bekannt ist, findet sich bei Wood, Chalmers und in den gangbaren Literaturgeschichten. Die Quellen zu einer Heywood-Biographie bestehen in Eintragungen seines Namens, seiner Profession und Besoldung in den *Household-books* der zeitgenössischen englischen Herrscher Heinrichs VIII., Edwards VI., Marias und der Prinzessin Elisabeth, nebst einigen Anekdoten, die seine Zeitgenossen und Biographen aufbewahrt haben. Ueber seinen Charakter und seine Lebensführung geben seine dramatischen und allegorisch-sententiösen Schriften manchen Aufschluss.

Das Datum [1]) seiner Geburt ist unbekannt, sein Geburtsort unsicher. Was man daher über beide sagen kann, ist nur mehr oder minder wahrscheinliche Conjectur.

---

[1]) Das Epigramm Nr. 16, p. 181 der *Spenser Soc. Publ., vol. I* lautet:

My wyfe hath a childe now at fowre and ten.
At fowre score and ten yeres? nay fréend, nay: what then?
At fowre score and ten quarters of a yere, I ment.
Ment ye so? and I ment yeres. by which extent
Your wyfe might séeme your mother: but now I smell,
You may séeme your wyues father wonderfoole well.

Bezieht sich der Inhalt des Epigrammes auf den Dichter selbst? Die „Epigramme" wurden unter der Regierung der Königin Maria abgefasst und 1556 gedruckt. Das Epigramm p. 201 a. a. O. lautet in seiner letzten Zeile:

But beyng true to god, quéene, countre, and crowne.

Diese „*quéene*" kann nur Königin Maria sein. Zwischen 1553 und 1556, als die „Epigramme" geschrieben wurden, war John Heywood nach meiner Berechnung S. 10 f. circa 60 Jahre alt; er konnte also der Vater einer Zweiundzwanzigjährigen „*wonderfoole well*" genannt werden.

Sein Geburtsjahr kann nur annähernd festgestellt werden.

Die erste Erwähnung John Heywoods in Verbindung mit dem Haushalt Heinrichs VIII. erscheint im Jahre 1514. Es ist eine trockene Notiz, die bloss seinen Namen nennt.

Im Jahre 1519 wird er in den Rechnungsbüchern ein *„singer“* genannt. Von sich selbst sagt John Heywood:[1])

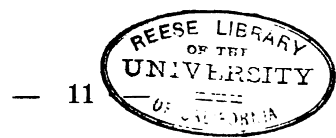
Longe have I been a singing man,
And sondrie partes ofte I have songe,
Yet one parte, since I first began,
I cold nor can sing, olde or younge.

Collier nimmt nun an, dass John Heywood im Jahre 1519 als Sängerknabe am Hofe gehalten wurde. Wenn Heywoods Stimme damals (1519) noch nicht gebrochen war, so müsste seine Geburt an den Anfang des Jahrhunderts, etwa 1506, gesetzt werden. Aber Colliers Annahme ist schon wegen der Schlussworte der obigen Verse nicht nothwendig und verträgt sich auch nicht mit dem Umstande, dass Heywood spätestens schon im folgenden Jahre (1520) als Verfasser des *Merry Interlude* vom *Pardoner and Friar* erscheint. Denn es ist kaum denkbar, dass derselbe Mensch, der noch 1519 Sopran- und Altpartien sang, ein Jahr darauf als dramatischer Dichter auftritt. Doch scheint Collier selbst schon von seiner Annahme abgekommen zu sein, da er in einem späteren Theile seines Werkes einsah, dass der Beginn der Autorschaft unseres Dichters nicht 1530, sondern mindestens zehn Jahre früher angesetzt werden müsse.[2]) Gegen einen so späten Ansatz des Geburtsjahres spricht auch die Schwierigkeit, Heywoods akademische Laufbahn in seiner Biographie unterzubringen.

Wenn ich eine Vermuthung wagen darf in einer Sache, die eines stricten Beweises so wenig fähig ist, so würde ich circa 1494—1496 als wahrscheinliches Geburtsjahr vorschlagen. Meine Gründe dafür sind folgende: Anthony Wood erzählt,[3]) dass John Heywood in Oxford, Broadgate,

---

[1]) Collier I, 170.
[2]) Collier II, 385, 386.
[3]) Athenae Oxonienses, p. 148.



(dem späteren Pembroke College in St. Algate's Parish) studirte. Diese Angabe ist allgemein angenommen, da Heywoods schriftstellerische Arbeiten auf eine gelehrte Bildung schliessen lassen; da Woods Angabe ferner genau ist, so wird man sie als festen Ausgangspunkt benützen können. Der Dichter selbst spielt in den Epigrammen zweimal auf Oxford und beide Male auf Oertlichkeiten an, die mit der Universität zusammenhängen. [1])

Auch in „*Wit and Folly*“ ist es ein Oxforder Gelehrter, der den Streit entscheidet.

In welche Zeit fallen nun Heywoods Universitätsstudien? Es ist von vorneherein wahrscheinlich, dass er vor 1514 in Oxford war, bevor er in die Dienste Heinrich VIII. und des Hofes trat.

Wir hören, dass der Dichter eine genaue Bekanntschaft mit Sir Thomas Moore eingegangen sei, um die Zeit, als dieser mit der Abfassung des Werkes „Utopia“ beschäftigt war. „Utopia“ erschien 1516. Nun kam John Heywood auf die Empfehlung seines gelehrten Freundes und Gönners an den Hof. Sir Thomas Moore beschäftigte sich mit dem Plan der „Utopia“ und verfasste das Werk in North Mims, Herfordshire. Gerade in diesen Ort kam aber Heywood nach missglückten akademischen Studien, da es sich in Oxford herausstellte, dass er für das „sesshafte Leben eines Gelehrten“ nicht geschaffen war. Das konnte aber Alles nur vor 1514 geschehen sein.

Wie alt war nun Heywood, als er, ein verunglückter Student, nach North Mims kam?

---

[1]) Nr. 55, p. 188 a. a. O.:

Of Verdingales (Reifröcke).

Alas poore verdingales must lie in the strete:
To house them, no doore in the citee made meete.
Syns at our narow doores they in can not win,
Send them to Oxford, at Brodegates to get in.

und Nr. 63, p. 189:

Of Testons (Silbermünzen, Sixpence).

Testons be gone to Oxforde, god be their spéede:
To studie in Brazennose there to procéede.

Junge Leute scheinen zu seiner Zeit in der Regel in einem Alter von etwa 16 Jahren nach Oxford geschickt worden zu sein. Das ersehen wir aus dem Beispiel eines chronologischen Rückschlusses bei Anthony Wood.[1])

Das Geburtsjahr von Sir Thomas Moore ist sicher, nämlich 1480; unbekannt ist aber die Zeit seines Oxforder Aufenthaltes. Nun schliesst Anthony Wood aus der ersteren Angabe auf das Datum 1496, als das muthmassliche Jahr, in welchem Thomas Moore die Universität bezog. Wenn wir daher in Heywoods Angelegenheiten einen Analogieschluss ziehen und etwa zwei bis vier Jahre Oxforder Studienzeit annehmen, so fällt seine Geburt von 1514 zurückgerechnet zwischen 1494 und 1496. Darnach wäre er etwa 18 oder 20 Jahre alt gewesen, als er 1514 an den Hof kam.

Der Versuch, Heywoods Geburtsjahr zu bestimmen, ist früher noch nirgends gemacht worden; sein Geburtsort ist ziemlich umstritten. Chalmers versichert, dass der Dichter in North Mims, Herfordshire, in der Nähe von St. Albans geboren sei; ihm folgen Fairholt u. A. Auf der andern Seite macht ihn Anthony Wood in entschiedener Weise zu einem Londoner, da ihn John Bale, der selbst am 21. November 1495 geboren ist und Heywoods Zeitgenosse war, „civis Londoniensis" nenne. Es liege, meint Wood, kein Grund vor zu der Annahme, dass Heywood diesen Titel auf andere Weise, als vermöge seiner Geburt in London erhalten habe.[2])

Andere Gelehrte halten jedoch trotz Wood an North Mims fest. Hazlitt gibt, auf die Autorität von Peshams *„Compleat Gentleman"*, in der Vorrede zu *The Four P's* an, dass Heywood einen hübschen Landbesitz zu North Mims besessen habe. Meiner Ansicht nach reichen diese äusseren

[1]) Hist. et. Antiq. Oxonienses II, 358.

[2]) Man sieht nicht recht ein, warum Wood gerade bei Heywood auf die Angabe Bales hin so entschieden auf seiner Londoner Abstammung besteht, da derselbe Bale in Scriptores Britanniae II, 105 auch Henry Brinklow, den Verfasser von *The Complaynt of Roderyck Mors* und anderer Pamphlete *(Early English Text Soc., Extra Ser.* Nr. 22, p. V), einen „civis Londoniensis" nennt, obwohl er nachweislich der Sohn eines Farmers in dem Kirchspiel von Kentbury, Berkshire, war.

Gründe, der Titel „civis Londoniensis“ und das North Mimser Landgut, nicht hin, den Streit zu entscheiden. Innere Gründe sprechen aber doch mehr zu Gunsten von North Mims. Dass sich der junge Heywood nach dem nutzlosen Verbrauch einiger akademischer Semester gerade nach North Mims zurückzog, ist auffallend, wenn es nicht seine Heimat war, wohin der gestrenge Herr Vater den Taugenichts ad audiendum verbum rief. Das gelegentliche Vorkommen von Provinzialismen in seinen Stücken und Epigrammen, der conservative Standpunkt seiner Aussprache, seiner gesellschaftlichen und religiösen Ansichten, die genaue Bekanntschaft mit dem Leben und Treiben, den Lebensanschauungen und dem Aberglauben des Landvolkes, die seine Werke aufweisen, machen eine auf dem Lande zugebrachte Jugend wahrscheinlich. Dort also in North Mims traf Sir Thomas Moore den jungen abgewirthschafteten Oxforder Musensohn. Schon auf der Universität war er wegen seines schlagfertigen Witzes berühmt. In irgend einer Dorfkneipe mochte der junge Wildfang seine Witze gerissen, mit seiner jugendfrischen Stimme ein lustiges Liedchen gesungen, der ländlichen Zechgesellschaft vergnügliche, nicht allzu decente Schnurren erzählt haben, als ihn der tiefe Denker Sir Thomas Moore „entdeckte“. Er hielt es nicht unter seiner Würde, mit ihm Freundschaft zu schliessen, um ihn hernach aus seiner sorglosen Verborgenheit zu Dichterruhm und Hofgunst zu befördern.

Das Resultat der vorstehenden Untersuchung ist demnach folgendes: John Heywood ist spätestens 1494 bis 1496 geboren. Um die Jahre 1510—1512 ging er nach Oxford, zog sich vor 1514 nach North Mims, Herfordshire, seinem muthmasslichen Geburtsorte, zurück, wurde daselbst mit Sir Thomas Moore bekannt und von ihm als vorzüglicher Musiker an den Hof Heinrichs VIII. empfohlen, wo er 1514 in einem Alter von 18 bis 20 Jahren zum ersten Male erwähnt wird.

Heinrich VII., der grosse Sparmeister, war im Jahre 1509 gestorben. Sein Sohn begann bald nach seines Vaters Tode die Hoffestlichkeiten auf einem viel glänzenderen Fusse

einzurichten. Schon 1511 hatte er zuerst italienische Maskenfeste und Hofbelustigungen eingeführt und mit märchenhafter Pracht und Verschwendung ausgestattet.[1]) Im Jahre 1514 wurden die Musikcapellen neu zusammengestellt, und zu der alten Theatertruppe trat eine neue. Es ist also gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, dass der „Sänger“ John Heywood gerade in diesem Jahre an den Hof kam. Die Würdenträger des Hofes, darunter auch Sir Thomas Moore, suchten sich durch Anwerbung tüchtiger musikalischer Kräfte bei dem jungen Herrscher in Gunst zu setzen.

Im Jahre 1519 erscheint John Heywood als *„singer“* mit einem Taggelde von 8 d.; im folgenden Jahre (1520) 6. Januar erhielt er schon eine Besoldung von 5 £ und 1526 als *„player on the virginals“* eine solche von 6 £ 13 sh. 4 d. mit vierteljährigem Zahlungstermin. Seine Anstellung war also inzwischen definitiv geworden. Sein Name erscheint da in einer ziemlich gemischten Gesellschaft, eingereiht unter Instrumentenmachern, Orgelbauern, dem Hofnarren, einem Buchbinder, einem Schreiber, einem Graveur, einem Minstrel und einem Maler.[2]) In den königlichen Ausgabebüchern der Jahre 1538—1542 wird John Heywood mehrfach und stets als *„player on the virginals“*, doch mit einem vierteljährigen Einkommen von nur 2 £ 10 sh. erwähnt. Diese Schmälerung seines Gehalts wird sich daraus erklären, dass er ausser den Einkünften eines königlichen Musikers noch andere Einnahmsquellen besass. Das geht aus den Rechnungsbüchern der Prinzessinen Maria und Elisabeth hervor, in welchen sein Name in Verbindung mit an ihn gezahlten Summen erscheint. So finden wir eine Zahlung an Heywood, eingetragen (1533) in dem *Household-book* der Prinzessin Elisabeth, für irgend welche nicht näher bezeichnete Dienste; ferner zwei Posten in dem Budgetausweis der Prinzessin Maria, und zwar: im Januar 1536/37 *„item given to Heywood's servante for bringing of my Lady's Grace Regalles from London to Greneweche XX d.“*, und im März 1537/38 zuerst eine

---

[1]) Hall. Chronicle An. 2, Henry VIII.

[2]) Collier a. a. O.

directe Anspielung auf Heywoods dramatische Thätigkeit: *„item given to Heywood playing an interlude w[t] ‚his childern‘ before my ladie's Grace XL sh.“*

Während der Regierung Edward VI. liess Prinzessin Elisabeth dramatische Spiele aufführen. Wir begegnen einem Zahlungsauftrag an Heywood, lautend auf 1 £ 10 sh. für ein Stück *(play)*, aufgeführt von den Kindern *(the childern)*.

Im ersten Regierungsjahre Marias (1553) erscheint er abermals als *„player on the virginals“* mit einer Besoldung von 50 £. Die Höhe dieser Summe im Vergleich mit der Geringfügigkeit der früher erwähnten erklärt sich daraus, dass John Heywood beim Regierungsantritte der Königin Maria ganz in ihre Dienste trat, und seine früheren von verschiedenen Zahlungsstellen zu begleichenden Einkünfte in eine Pauschalsumme zusammengezogen wurden.

Die interessantesten Notizen sind die, welche Heywood in Verbindung mit dramatischen Aufführungen, und zwar als *master of the (his) children* nennen.

Die theatralischen Einrichtungen am Hofe Heinrichs VIII. waren, wie oben erwähnt, schon 1514 geändert worden. Es wurde eine neue Schauspielertruppe engagirt und dem königlichen Hofhalt einverleibt, so dass von dieser Zeit zwei Truppen bestanden, welche *„the king's players“* und *„the king's old players“* hiessen. Ausserdem wurden die *Children of the Chapel* gelegentlich in eine Schauspielertruppe verwandelt. Bis 1521 (12. Henry VIII.) war Cornysshe ihr Master gewesen. Im Jahre 1526 wurde es Crane und wird als solcher noch 1544, 1545 (35. 36. Henry VIII.) erwähnt. Dagegen haben wir die nicht weniger authentische Nachricht, dass John Heywood ein Interlude einmal *with „the“ children*, das andere Mal mit *„his“ children* vor der Prinzessin Maria aufführte. Aus dieser Schwierigkeit gibt es zwei Auswege. Entweder wurde Heywood nur interimistisch, vielleicht in dem Ausnahmsfalle der Aufführung eines seiner eigenen Interludes, mit der Einübung der „Kinder“ betraut; oder gab es mehrere solche Kindertruppen, von denen eine der

Prinzessin Maria zugehörte und deren Master dann John Heywood war.[1])

Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass er sich infolge seiner Fähigkeiten auf dem Gebiete der Musik und Poesie, durch seine gesellschaftlichen Talente vom einfachen Taglohn- und Tafelmusikanten[2]) zu einer leitenden Stellung bei den musikalischen und theatralischen Hoffestlichkeiten emporgearbeitet hatte. Er war daher keineswegs, wie man aus den Angaben mancher Literaturgeschichten leicht schliessen könnte, nur eine Art von besserem Hofnarren.

Neben diesen durch authentische Aufzeichnungen gesicherten Thatsachen aus Heywoods Leben besitzen wir eine Reihe von Notizen mehr anekdotenhaften und deshalb weniger verlässlichen Charakters. Es wird von verschiedenen Seiten versichert, dass ihm seine Stimme, sein Humor, verbunden mit dem Talente, würzige Geschichtchen zu erzählen, die Gunst Heinrichs VIII., an dessen Hofe er 33 Jahre gelebt hatte, sicherten. Er war ferner ein strenggläubiger Anhänger der römisch-katholischen Kirche. Den Gefahren, die einem solchen drohten, wusste er jedoch stets glücklich zu entgehen, so lange sein alter Gönner lebte. Schlechter ergieng es ihm, als Edward VI. auf den Thron kam. Er wurde der Theilnahme an einer Katholikenverschwörung verdächtigt. Nur sein schlagfertiger Witz und die Verwendung eines Hofbeamten, der den König zu überzeugen wusste, dass ein so sorg- und argloser Patron sich kaum eines Hochverrathes

---

[1]) Dass es zu gleicher Zeit mehrere „*Children of the Chapel*“ gab, scheint aus der Nachricht zu erhellen, dass Lord Howard in der Regierungszeit der Könige Edward IV., V. und Richard III. vier solche Kindertruppen' in seiner Hauscapelle hielt.

[2]) Forest empfiehlt in dem Prolog zu seinem *Pleasant Poesye of Princelie Practise* dem König Edward VI.:

> „*Dynner onys ended rise not vpp lightelye,*
> *haue then some noyse of musycall sownde,*
> *as harpe, vyall, lute or some symphonye;*
> *Virgynalls, rybecke, with Taberlet rownde,*
> *Semblylye handeled in their monochorde.*“

Early Engl. Text Soc., Extra Ser. Nr. 32, p. LXXX.

schuldig gemacht haben könnte, retteten ihn vor der „sechsschwänzigen Peitsche“ *(six-stringed whip)*, oder, wie Andere sagen, vor dem Galgen. Unter *„six-stringed whip“* versteht man im bildlichen Sinne auch die *Six Articles,* welche im Jahre 1540 erlassen wurden. Sie enthalten sechs Punkte, welche die Lehre von der Transsubstantiation und Empfängniss, die Communion unter beiderlei Gestalten, den Cölibat, die Priesterehe, die Messe und Ohrenbeichte ganz im katholischen Sinne regeln. [1]) Es ist daher schwer zu sagen, gegen welchen dieser Punkte sich John Heywood vergangen haben sollte. Nichtsdestoweniger ist diese Anekdote für seine religiösen Ueberzeugungen insofern bezeichnend, als man ihn reactionärer Sympathien für fähig hielt. Auf welch gemüthlichem Fusse er mit hohen Herren bei Hofe stand, beweist die Anekdote, die in der Vorrede zu seinen Stücken in Dodsleys *Old Plays* (1874) steht.

Als Prinzessin Maria im Jahre 1553 Königin wurde und eine katholische Reaction eintrat, genoss der orthodoxe Dichter Hofgunst und Ansehen in noch viel höherem Masse, als unter ihrem Vater. [2]) Schon im Jahre 1534/35, als Maria erst 18 Jahre alt, in tiefster Ungnade und ein Gegenstand fortwährender Verlegenheit war, hatte Heywood einen Panegyricus auf ihre Schönheit gedichtet. [3]) Schon an dem der Krönung vorangehenden Tage (27. September) erhielt Heywood den ehrenvollen Auftrag, an die Königin eine Anrede zu halten, als sie in festlicher Procession von London nach Westminster zog. Er wurde an dem Eingange zu St. Pauls Kirchhof aufgestellt, „sass auf einer Tribüne unter einem Triumphbogen und hielt hier seine Anrede in lateinischer und englischer Sprache“. Er verfertigte auch eine „Ballade“ auf die Zusammenkunft und Hochzeit der Königin mit Philipp, damaligem Herzog von Mailand, dem späteren König von Spanien. Man wirft dem Dichter vor, dass er die Feder nur in Nachahmung des spanischen Dichters Vargas

---

[1]) Die *Six Articles* sind abgedruckt in Nr. 13, p. 103 *Early Engl. Text. Soc. Extra Ser.*

[2]) Ich folge von hier bis zum Schluss der Biographie Heywoods S. 19 der Darstellung Fairholts a. a. O.

[3]) Ein Fragment davon bei Fairholt a. a. O.

ergriff, der nach Puttenhams Angabe für ein *„epithalamie“* auf dieselbe Vermählung[1]) eine lebenslängliche Pension von 100 Kronen erhielt. In der Hoffnung auf eine ähnliche Belohnung hätte unser Dichter dann seine von Byzantinismus triefenden Zeilen verfasst. Dieses Hochzeitsgedicht ist allegorisch in der Art von Dunbars *„Thistle and Rose“*. Es preist den spanischen Aar, die weisse und die rothe Rose in den Wappenschildern der Neuvermählten. Es hat sein Missliches, die Gefühle solcher und ähnlicher Gelegenheitspoesie auf ihre Echtheit zu prüfen. Ich denke aber, dass ein Dichter, der dieselbe Fürstin besang, als ihr Stern so gesunken war, auch im Stande war, aus ehrenwerthen Motiven diejenige zu preisen, die ihm für ein sichtbares Zeichen des unausbleiblichen Triumphes der katholischen Sache galt.

Zu Ehren derselben Königin und des Katholicismus verfasste Heywood ein anderes, ebenfalls allegorisches Gedicht, welches im Jahre 1556 erschien. *„The Spider and the Flie“* ist sein längstes Werk. Es ist von Wood und Chalmers beschrieben worden.[2]) Collier nennt es eine Parabel, Apologie oder Allegorie, und Warton, der Heywood auch sonst sehr übel gesinnt ist, eine „alberne, langweilige und kleinliche Poeterei“. Der Sinn der Allegorie ist, dass das Mädchen Maria, d. h. die Königin, den Streit zwischen den Spinnen und den Fliegen dadurch entscheidet, dass sie mit dem Kehrbesen dreinfährt und die ersteren auskehrt. Die Spinnen bedeuten die Protestanten, die Fliegen die Katholiken. Am Schlusse des Werkes macht der Dichter eine Bemerkung, die so viel heisst, als dass *„The Spider and the Flie“* sein letztes Werk war. Diese chronologische Angabe wird uns noch einmal beschäftigen.

Die sogenannten *„Proverbs and Epigrams“*[3]) erschienen im Jahre 1562 und abermals 1566. Sie sind jedoch grössten Theiles erst in der Regierungszeit der Königin Maria geschrieben. In

---

[1]) 25. Juli 1554.

[2]) Ein Neudruck davon existirt nicht; der Druck von 1556 ist aus keiner continentalen Bibliothek zu erlangen.

[3]) Sie sind abgedruckt in Nr. 1 der Publicationen der Spenser Soc. 1867 unter folgendem Titel: *John Heywoodes Workes. A dialogue con-*

mehreren derselben bezieht sich Heywood nämlich auf eine Königin *(queene),* die nur Maria sein kann, da ja der Dichter bei der Thronbesteigung Elisabeths England verliess.

Er blieb aber ein Günstling Marias bis ans Ende ihrer Tage. Sie liess ihn, erzählt man, häufig an ihr letztes Krankenlager rufen und sich Geschichten von ihm erzählen, wobei öfters ein Lächeln die stahlharten Gesichtszüge der blutigen Königin löste.

Wenn wir so die poetischen Dienste, die Heywood seiner königlichen Gönnerin in panegyrischen Gedichten, Epithalamien, Apologien und poetischen Ansprachen geleistet hat, zusammennehmen, so müssen wir ihn thatsächlich als ihren Poeta Laureatus bezeichnen, wenn er es auch dem Titel nach nicht war.

Doch nach dem Tode Marias sanken Hofgunst und Hofglanz für immer in den Staub. Da Heywood orthodoxer Katholik war, verliess er mit vielen seiner Glaubensgenossen bei dem Thronwechsel ein Land, in welchem der Protestantismus unter Anna Boleyns Tochter zur ausschliesslichen Geltung kommen musste. Man befürchtete, die neue Regierung würde für die unter dem vorigen System begangenen Grausamkeiten Wiedervergeltung üben. Diese musste vor Allem die Günstlinge Marias treffen, unter denen John Heywood sicher einer der bevorzugtesten gewesen war. Die Sorge um die Sicherheit der Person und der Religion bewog den Dichter und viele seiner Glaubensbrüder ins Exil zu gehen. Er liess sich in Mecheln nieder, und hier ist er auch gestorben. Das Todesjahr ist unsicher. Die Mehrzahl der Biographen nimmt 1565 an; doch lässt ihn eine Tra-

---

teynyng the number of the effectuall proverbes in the Englishe tounge, compact in a matter concernynge two maner of maryages. With one hundred of Epigrammes: and thrée hundred Epigrammes vpon thrée hundred prouerbes: and a fifth hundred of Epigrams. — Wervnto are now newly added a syxt hundred of Epigrams by the sayde John Heywood. Londini a. Ch. 1562. Imprinted at London in Fléetstrete by Thomas Powell C. Priv.

Der „*dialogue*" erschien schon 1547 in einem *black letter quarto* für sich, vgl. Wright, *Essays* I, 166 und W. C. Hazlitt, *Proverbs and Proverbial Phrases*, p. XIII. Die nähere Erörterung der Abfassungszeit der „*Proverbs*" muss einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben.

dition bis 1577 leben, demnach ein muthmassliches Alter von 81 bis 83 Jahren erreichen. Der Historiker entscheidet sich gern für die wahrscheinlichere Zahl 1565.

Ueber John Heywoods Bildungsgrad, seinen Charakter als Mensch und Künstler lässt sich Manches theils aus den Quellen, theils aus seinen eigenen Schriften ableiten.

Da er in Oxford studirte, so muss es hier gewesen sein, wo er sich sein Bischen Latein erworben hat, dessen Kenntniss am Hofe Heinrichs VIII. und seiner Nachfolger für jeden, der mitzählen wollte, unentbehrlich war. In seinen Stücken finden sich lateinische Citate; die Rolle, die er bei den Krönungsfeierlichkeiten Marias spielte, spricht sattsam für seine Gelehrsamkeit. Einige Kenntniss der griechischen und römischen Mythologie, wie sie sich in dem „Wetterspiel“ zeigt, eine etwas eingehendere Belesenheit in der heiligen Schrift, den Briefen des heiligen Paulus und dem epitomirten Aristoteles, sowie endlich einige Uebung in den Kunststücken scholastischer Logik mochten den Rest seiner Oxforder Errungenschaften darstellen.

In der Wahl seiner Lectüre überliess sich Heywood einem gesunden Instinct, der ihn mit gleichgesinnten Geistern in Berührung brachte.

Seine Lieblingslectüre scheinen aber insbesondere die heiteren und komischen Partien von Chaucers Canterbury-Geschichten gewesen zu sein, die er nicht nur las, sondern, wie wir noch sehen werden, in etwas unverfrorener Weise zu seinen Zwecken ausgebeutet hat. Auch er stand unter dem allmächtigen Einfluss der Allegorie und mag mit Dunbars Dichtungen bekannt gewesen sein. Auch dem sein Zeitalter beherrschenden satirischen Zug entzog sich Heywood nicht. Eine genauere Kenntniss der dramatischen Erzeugnisse seiner Zeit und seiner Vorgänger ist ohneweiters vorauszusetzen.

Neben der Poesie befliss sich John Heywood mit vielem Eifer der Vocal- und Instrumentalmusik. Seine hervorragende Stellung als Musiker an dem kunstsinnigen und musikalischen Hofe Heinrichs VIII. spricht gar sehr für sein Talent und seine Virtuosität.

Wenn wir vorderhand von seinen Eigenschaften als dramatischer Dichter absehen, so lässt sich sagen, dass seine Hauptstärke das Fabuliren und das Belehren war, denn durch alle seine Werke geht ein lehrhafter Zug, für dessen Vorhandensein die 600 Sprichwörter-Epigramme den besten Beweis bilden. Ausserordentlich wohl vertraut mit dem Schatze der Spruchweisheit seines eigenen Volkes, scheint er Einzelnes auch fremdländischem Gut entlehnt zu haben, wie dem deutschen das Sprichwort:

Where as nothing is, the kynge must lose his right.
And thus, kyng or keyser must haue set them quight.[1])

Nach Allem aber, was wir von ihm wissen, war John Heywood eine echte, rechte Künstlernatur, frohsinnig, sorglos, nicht übersparsam, Wein, Weib, Gesang und ungezwungener Geselligkeit ergeben. Am Schlusse des fünften Hunderts seiner Epigramme hat Heywood auf sich selbst ein Sinngedicht gemacht, das ich ganz citiren will, weil es sehr charakteristisch ist. Es lautet:

Of Heywood.

Art thou Heywood with the mad mery wit?
Ye forsooth maister, that same is euen hit.
Art thou Heywood that applieth mirth more then thrift?
Ye sir, I take mery mirth a golden gift.
Art thou Heywood that hath made many mad plaies?
Ye many plaies, fewe good workes in all my daies.
Art thou Heywood that hath made men merry long?
Ye: and will, if I be made mery among.
Art thou Heywood that woulde be made mery now?
Ye sir: helpe me to it now I beseche yow.

So sang ein sechzigjähriger Mann! Er liebte lustige und heitere Gesellschaft,[2]) in der er gewiss einer der

---

[1]) *Dialogue conc. two Marr.* Spenser, Soc. I, p. 39.

[2]) F. P. (1874) 382, 8, 9:

Where company is met and well agreed,
Good pastime doth right well indeed.

Fröhlichsten war, und war ein erklärter Freund eines guten Tropfens.[1])

Zahlreiche Epigramme, sowie der ganze *Dialogue „Wit and Folly“* bezeugen seine Werthschätzung des Witzes und seine Verachtung der Bornirtheit und Hohlköpfigkeit.[2]) Heywood war auch nicht bloss ein gewöhnlicher Musikant, sondern ein Musiker, seiner Kunst mit Lust und Liebe ergeben, wie sein Loblied auf den Tenor beweist.[3])

Gewiss hatte er auch Erfahrungen mit dem schönen Geschlecht gemacht, die ihn jedoch nicht gerade zu dessen Gunsten gestimmt zu haben scheinen, denn in allen seinen Werken ergreift er sichtlich freudig jede Gelegenheit, uns die Weiber von der schlechtesten Seite zu schildern.

Wenn man auch viel davon auf Rechnung conventioneller Satire setzen muss, so ist es doch auffallend, dass er auch nicht in einem einzigen Epigramm der guten Seiten der Frauen Erwähnung thut. Die Idee vielmehr, dass das

---

1) Spenser, Soc. I, Nr. 4, p. 89:

Of water, wine, and ale
Water vnder a bote, wine in a bottell,
The tone I can beare, thother bearth me well,
And where as nother botes nor bottels bée,
Nother can I beare wyne, nor water bear mée.
But aboue all licour welfare ale (I saie)
For I with ale, and ale with me wag away.

Ibid. Nr. 29, p. 205:

Walke groundly,
Talke profoundly,
Drinke roundly
Sleape soundly

und

If that I drinke to muche, than am I drie,
If I drinke to littell, more drie am I:
If I drinke no whit, than am I dryest.
To muche, to little, no whit, nought is the best,
Thus drinke we no whit or drinke tyll we burst,
Yet poore drie soules we be euer a thurst.

Die „trockene Seele“ wird auch in *The Four P's* als eines der grössten menschlichen Uebel dargestellt.

2) Zum Beispiel Nr. 81, p. 192, Epigr.: *Of choice to be a wise man or a foole.*

3) Bei Collier I, 170.

Heiraten und das Hängen zwei der unangenehmsten Dinge auf Erden seien, kehrt oft wieder,[1]) und der Vergleich einer zänkischen Frau mit des Teufels Grossmutter ist ihm sehr geläufig.[2]) Man sieht aber, dass er sich durch solche Reflexionen Humor, Laune und einen hartnäckigen Optimismus nicht verderben liess. Freilich wäre ihm eine sparsame Hausfrau zu wünschen gewesen, denn sein Grundsatz „leben und leben lassen“ scheint die Ordnung seiner finanziellen Angelegenheiten recht ungünstig beeinflusst zu haben, wenn es ihm mit den Worten seines Epigramms „*Of Heywood*“ ernst war.[3])

Die derbe Antwort, die er einem Manne geben lässt, der ein junges, schönes, aber bettelarmes Mädchen heimgeführt, bezieht sich sicher auf ihn selbst.[4])

Trotzdem wir von einem Lebemann dieser Sorte keine tiefe Philosophie zu erwarten haben, so war er doch von der Nichtigkeit irdischer Glückseligkeit, aber ebenso von der Wohlthätigkeit des Scheins überzeugt.[5]) Diese Erkenntniss machte ihn jedoch nicht zum Kopfhänger, sondern liess ihn des Lebens Süssigkeit doppelt geniessen. Trotz seiner

---

[1]) Nr. 6, p. 129 ibid. *Weddyng and hanging:*

Weddyng and hangyng, are desteny, I sée.
Weddyng and hangyng, which is best, sir, (quoth shée)?
Forsooth good wife, hangyng I thinke best (quoth hée)
So helpe me god, good husband, so thinketh mée.
O how like lambes, man and wyfe here agrée.

[2]) *Dial. concern. two Marriages* p. 70, v. 3, 4:

The diuell with his dam, hath more rest in hell,
Than I haue here with the.

[3]) Nämlich:

Art thou Heywood that applieth mirth more than thrift.

[4]) *There is nothing more vayne, as your self tell can,*
Than to beg a bréeche of a bare arst man.

[5]) Ep. Nr. 18, p. 95 ibid. *Feigned newes:*

Better is (quoth he) be it new or stale,
A harmlesse lie, than a harmfull true tale.

und Nr. 74, p. 114:

riches and pouertee in mens mindes lie.

Leichtlebigkeit hatte Heywood doch sein gut Theil von *clear common sense,*[1]) womit sich die für den Höfling unschätzbare Gabe von geschmeidiger Lebensklugheit verband.[2])

Dieser Schatz von Vorsicht ermöglichte es ihm, sich ungefährdet, oder wenigstens nicht ernstlich gefährdet, als orthodoxer Katholik an dem sehr gefährlichen Hofe des zweiten und dritten Tudors zu bewegen, während Männer von strengeren Grundsätzen und unbeugsamer Ueberzeugungstreue das Schaffot besteigen mussten. Des Dichters strenggläubige katholische Ueberzeugung und Gesinnung ist unzweifelhaft und lässt sich mit den Worten seiner eigenen Werke mehrfach belegen. In *The Four P's* gibt er dem skeptischen Apotheker zu verstehen, dass es die Grenzen des menschlichen Verstandes überschreite, die Einrichtungen und Lehren der allgemeinen Kirche zu kritisiren.[3]) Am Schlusse desselben Stückes wird Gott angefleht, die Menschen in dem Glauben an die allgemeine Kirche zu befestigen.[4]) Mit Zuversicht sah er dem endlichen Triumphe Roms entgegen.[5]) Trotzdem trug er kein Bedenken, die Verwelt-

---

[1]) Nr. 20, p. 95 *Of hearyng and speakyng:*

Who hereth oft,
And speaketh seelde
Be witte alofte,
He wynth the féelde.

[2]) Nr. 89, p. 118 *Of meddlars:*

To féede of anỳ frut at any feast
Of all kindis of medlers, meddell with the least.
Meddle not with great meddlers. For no question,
Medlyng with great medlers, makth yll digestion.

[3]) *As the church doth judge or take them,*
So do you receive and forsake them.

[4]) *Beseeching our Lord to prosper you all*
In the faith of his Church Universal.

[5]) Nr. 274, p. 168 der Epigramme a. a. O.:

Roome was not bylt on one day, that is well knowne,
Nor in one day Rome wyll not be ouerthrowne.
For where Roome semd puld downe in one day brother,
There is Roome set up agayne in an other.

lichung und Sittenlosigkeit der Priester und Bettelmönche, die Nichtswürdigkeit der Parasiten der römisch-katholischen Kirche, der Pilger und Ablasskrämer den Geisselhieben seines *mad merry wit* zu unterziehen.

So wurde John Heywood wider Wissen und Wollen ein Vorbote der Reformation. Der scheinbare Widerspruch zwischen treuer Anhängerschaft an die alte Kirche und der Rücksichtslosigkeit, mit welcher die Unwürdigkeit ihrer Diener blossgelegt wurde, findet sich auch bei anderen orthodoxen Katholiken.[1]) Die Schaukelstellung des englischen Hofes besonders unter Heinrich VIII.[2]) machte es den Katholiken möglich, ihren reactionären Träumen nachzuhängen, wenn sie sich nur hüteten, sie auf politisches Gebiet hinüberzuspielen. Dazu war aber Heywood viel zu sehr Höfling. Nur selten und erst in der Regierungszeit Marias entschlüpft ihm ein Stossseufzer über die religiösen Zustände. In einem Epigramm, in dem es sich um das Auffinden einer ruhigen Wohnung handelt, heisst es, nachdem verschiedene Strassen von London vergebens abgesucht worden:

Créede lane, they fall out there, brother agaynst brother.
Aue mary lane: thats as ill as the tother.
Pater noster row: Pater noster row?
A gréede: thats the quietest place that I know.[3])

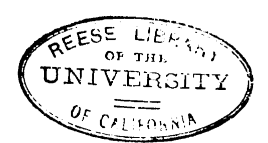
Unser Dichter scheint in einem Kreise einflussreicher Katholiken verkehrt zu haben und von ihm stark protegirt

---

[1]) Vergleiche zum Beispiel den Dialog Starkeys mit Cardinal Pole, *Early Engl. Text Soc. Extra Ser.* Nr. 12 und 32. Zur Erklärung des Verhaltens Heywoods in dieser Frage kommt noch der Umstand, dass seine *Interludes* alle vor der Reformation in England abgefasst sind. Siehe unten, S. 27 f.

[2]) Vergleiche Macaulay: *Burleigh and his times.* Longm. ed. 1872, p. 233 f. Wie wenig man sich auf die Consequenz des königlichen Oberhauptes der englischen Kirche verlassen konnte, zeigt die Thatsache, dass er an demselben Tage drei Männer in Smithfield für die Bibel verbrennen und drei andere in Tyburn wegen päpstlicher Gesinnung hängen liess. Erschien ja doch noch 1543 ein Erlass Heinrich VIII., der es verbot, Gebräuche der katholischen Kirche auf der Bühne zu verspotten.

[3]) Epigr. Nr. 51, p. 209.



worden zu sein. Sir Thomas Moore ist schon oben oft erwähnt worden. Auch der gelehrte Buchhändler John Rastell, der später die meisten *Interludes* Heywoods verlegte und ein Schwager Sir Thomas Moores war,[1]) scheint diesem Kreise angehört zu haben. Andere Heywoods und Rastells machten später ihr Glück in der katholischen Hierarchie.[2])

Was Heywood bei den Anhängern der neuen Staatsreligion anrüchig machte, wog seine stramme monarchische Gesinnung[3]) und Loyalität wieder auf. Im ersten Epigramm des sechsten Hunderts, das eine Art von politischem Glaubensbekenntniss ist, gibt er seiner Loyalität folgenden Ausdruck:

Of Rebellion.

Agaynst god I dayly offend by frailte:
But agaynst my prince, or natiue countre,
With as much as bodkin, when I rebell,
The next daie after hang me vp faire and well.
The next daie after? nay, the next daie before
Wishe thou thy selfe hangd, in that case euermore.
Before, thou hangst honestly vnwoorthyly,
After, thou hangst, woorthyly vnhonestly.
But ho? at our fyrst dyshe in our mery feast,
Why talke we of hangyng our myrth to molest.
Be our chéese no better then our pottage is,
Better fast than feast at such feastes as is this.
But beyng true to god, quéene, countre, and crowne
We shall at all feastes, not hang vp, but syt downe.

---

[1]) Vgl. Malone: *Hist. Acc. of the Rise and Progress of the Stage.* Basel 1800, p. 36.

[2]) In Woods *Hist. et Antiq. Oxon.* II, 88 finde ich einen Gasparus (Jasper) Heywood und einen Johannes Rastell, die beide wegen ihres Glaubens das Land verlassen mussten und Jesuiten wurden. Der letztere schrieb mehrere theologische Flugschriften, deren Titel schon den orthodoxkatholischen Verfasser verrathen. Er starb als Rector der Universität Ingolstadt.

[3]) In den F. P.:

Men cannot prosper, wilfully led,
All things decay where is no head.

Otherwyse.

Wylt thou be taken for a true Englyshe man?
Ye: be true to god, thy quéene, and countre than
Stand fast by thy countre, who euer wold wyn it,
Better stand fast by it, then hang fast in it.

John Heywood lebte in einer sehr bewegten Zeit, in welcher sich die Auflösung der alten und die Bildung einer neuen Gesellschaft vollzog. Politische, religiöse und sociale Fragen von der grössten Tragweite wühlten die Leidenschaften des englischen Volkes auf. Jammer und Elend, das Ueberhandnehmen der Bettler und Diebe, die Verarmung des Nährstandes durch den Latifundienbesitz, das allgemeine Sinken des Nationalwohlstandes sind einige der Themen, die eine reiche zeitgenössische Flugschriften-Literatur in Anspruch nahmen. Aber während Heywoods Genossen von der Feder, wie Skelton, Symon Fyshe, Brinklowe, Robert Crowley [1]) und andere namenlose Pamphletisten grossartige Schlachten gegen die Corruption in Staat und Kirche schlugen und mit ebensoviel Wahrheit als Schärfe die brennenden Tagesfragen behandelten, Verbannung und Tod für ihre Ueberzeugung ertrugen, befand sich unser Dichter am Hofe ausserordentlich wohl und liess sich in seiner Leichtlebigkeit nicht stören. Sein Leben und Streben gieng ganz und gar in der Ausübung seiner Kunst, in Hoffestlichkeiten aller Art auf, und das Unglück der Zeit sah er höchstens im Lichte der Lächerlichkeit. Diese Theilnamslosen, die sich dem Dienste des Vaterlandes entzogen, „sich nur mit eitlem Vergnügen und unnützen Dingen beschäftigten, wie Sänger und Musikanten“ hat einer von Heywoods Zeitgenossen, Starkey, als „Künster der Eitelkeit“ gekennzeichnet. [2]) John Heywood war ein „Künstler der Eitelkeit“.

---

[1]) Diese Flugschriften sind abgedruekt in *Early Engl. Text Soc. Extra Ser.* Nr. 9, 12, 13, 15, 22, 32.

[2]) Starkeys *England in Henry VIII.'s Time,* ibid. ed. Furnival, Nr. 12, p. 387: ... *as al such wych occupyd themselfys about vayn plesurys and nothing necessary as ... syngarys and playarys apon instrumentys, lyuyng therby ... artificers of vanity.*

Chronologische Bemerkungen zu John Heywoods Interludes.

Heywoods Stücke sind, wie sich zeigen wird, alle zwischen 1520 und 1530 geschrieben. Es sind ihrer sechs: *„The Pardoner and Friar“* (der Ablasskrämer und der Bettelmönch), *„The Play of Weather“* (das Wetterspiel), *„The Play of Love“* (das Liebesspiel), *„The merry play between John, the husband, Tyb, his wife, and Sir John, the Priest“* (das Hahnreispiel). Diese vier Stücke wurden im Jahre 1533 von John Rastell gedruckt. Ferner schrieb er *„Wit and Folly“* (Weisheit und Thorheit) (undatirt), endlich *„The Four P's“* (die vier P), gedruckt von William Middleton, ohne Datum. In dem Epigramm auf sich selbst (S. 21) spricht Heywood von *many plays*, die er geschrieben. Ob er ausser den angeführten sechs Interludes noch andere gedichtet und ob eins oder einige verloren sind, wissen wir nicht. Der Ausdruck *many plays* in dem Epigramm scheint es anzudeuten. Etwas ganz Genaues über die Abfassungszeit lässt sich bei keinem der Stücke sagen. Nur bei einem, nämlich P. F., ist eine Datirung versucht worden. Es muss nämlich vor 1521 gedichtet sein, da vom Papste Leo X. als von einem Lebenden gesprochen wird.[1]) Leo X. starb aber 1521.

Zugleich gilt dieses Interlude als das älteste Heywoods. Die grosse Einfachheit der Composition, die jugendlich sprudelnde Sprache des stichomythisch geführten Dialogs und die vollständige Abhängigkeit von Chaucers *Pardoner's Prologue* und *Sompnoure's Tale* lassen sich für diese Annahme geltend machen. Es wäre freilich verlockend, aus der grossen Aehnlichkeit des „Wetterspieles“ und des „Liebesspieles“ mit den Moralitäten den Beweis anzutreten, dass uns diese beiden Stücke die ältesten Erzeugnisse von Heywoods Muse darstellen, aber ich muss mich begnügen, diese Möglichkeit anzudeuten, da sich dafür keine anderen Anhaltspunkte finden.

---

[1]) *That Pope Leo the Tenth hath granted with his hand*
Ten thousand years and as many Lents of pardon.

Das einzige Stück, dessen Abfassungszeit sich mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmen lässt, ist *The Four P's*. Ganz sicher ist, dass es jünger ist, als P. F. In beiden Stücken kommt ein Ablasskrämer vor, dessen Reliquienkasten in *The Four P's* ausser den in P. F. vorhandenen Reliquien noch eine bedeutende Vermehrung aufweist. Während die übrigen *Interludes* in dem vierhebigen Langvers geschrieben sind, ist das Versmass von *The Four P's* die normale viertaktige Kurzzeile; auch ist Heywood in der Versification viel sorgfältiger als in den übrigen; ferner ist es auch das längste und in mancher Beziehung das beste Stück. Während endlich die übrigen Stücke (bis auf das undatirte W. F.) im Jahre 1533 schon gedruckt wurden, erschien F. P. in einem Verlage, in dem kein datirtes Werk vor 1543 und keines nach 1547[1]) (1548) herauskam. Alle diese Umstände weisen diesem Stücke den chronologisch letzten Platz unter Heywoods *Interludes* an. Collier meint, es sei circa 12 bis 15 Jahre vor seiner Veröffentlichung geschrieben worden, was seine Abfassungszeit zwischen 1528—1535 fixiren würde. Ward nimmt 1540 an. Die Herausgeber von Dodsleys *Old Plays* stellen es vor das Interlude „*Thersites*", dessen Abfassungszeit sich genau (1536) bestimmen lässt, und deuten durch diese Anordnung an, dass es nach ihrer Meinung vor 1536 aus der Feder des Dichters kam.

Keiner aber von diesen Gelehrten führt Gründe für diese oder jene Behauptung an.

Ich will zunächst den Beweis antreten, dass das Stück vor dem Jahre 1535 vorhanden gewesen sein muss. Der Weg führt uns über das obenerwähnte Interlude „*Thersites*". Am Ende dieses Stückes heisst es:

Beseech ye also that God may save his (Henry VIII.'s) *queen*
Lovely Lady Jane, and the prince that he hath send them between.

---

[1]) Doch ist mir wenigstens ein Buch bekannt, das von William Middleton im Jahre 1548 gedruckt wurde, nämlich Andrew Boorde's „*Breviary of Health*". Er war Leibarzt Heinrichs VIII. und ein Günstling der Königin Maria. Sein Buch wurde gedruckt „cum priuilegio ad imprimendum solum, for William Midleton, Anno 1548". *Early Eng. Text Soc. Extra Ser.* Nr. 10, p. 384. Collier und ihm folgend Ward haben 1547.

Johanna Seymour, die dritte Gemahlin Heinrichs VIII., gebar am 12. August 1537 einen Sohn, den nachmaligen König Edward VI. Sie soll schon am zweiten Tage nach der Geburt des Kindes gestorben sein. Das Datum einer Aufführung des *„Thersites“* ist also bis auf den Tag bestimmt. Das Stück muss aber schon früher einmal aufgeführt worden sein. Die oben citirten Schlussverse sollen zwei vierhebige Langverse sein; sie repräsentiren sich aber durch eine selbst in diesem Versmass seltene Holprigkeit und den Silbenüberfluss als ein späteres, der Gelegenheit angepasstes Einschiebsel. In dem Stücke selbst heisst es in der einleitenden Scene zwischen Mulciber, dem Gott des Feuers, und dem Eisenfresser Thersites:

Why Thersites, hast thou any wit in thy head,
Wouldst thou have a sallet (salad) *now? All herbs are dead?*

Dieses Wortspiel[1]) deutet auf eine winterliche Zeit der Aufführung. Weiter sagt Miles, einer der Charaktere des Stückes:

Surely for all thy words I will not fear,
To assay thee a touch, till some blood appear,
I will give thee somewhat for the gift of a new year.

Diese Worte deuten entschieden auf Weihnachten; denn wir müssen annehmen, dass das Datum der Fabel mit dem der Gelegenheit, bei welcher das Stück aufgeführt wurde, stimmt.

Es ist ja bekannt, dass gerade Weihnachten die Zeit war, in welcher nach den Fasten dramatische Aufführungen stattfanden. *„Thersites“* muss daher spätestens zu Weihnachten 1536 aufgeführt und einige Zeit früher geschrieben worden sein.

Die Hauptperson *„Thersites“* ruft nun p. 402, Dodsley I (1874), v. 19—26 aus:

---

[1]) Dieser „Pun“ kommt auch bei Shakespeare vor, z. B. Henry VI., B. IV, 10, 12: *or pick a sallet another while, which is not amiss to cool a man's stomach this hot weather. And, I think, this word sallet was born to do me good: for, many a time, but for a sallet, my brain-pan had been cleft asunder* etc.

If no man will with me battle take,
A voyage to hell quickly I will make,
And there I will beat the devil and his dame,
And bring the souls away: I fully intend the same,
After that in hell I have ruffled so,
Straight to Old Purgatory will I go,
I will clean that (and) so purge (it) round about
That we shall need no pardons to help them out.

Diese Stelle spielt auf die Fegefeuer- und Höllenfahrt an, die der *Pardoner* in *The Four P's* unternommen haben will und die er zum Besten gibt. Auch er sucht *Old Purgatory* auf, geht dann in die Hölle und bringt von dort wirklich eine Seele heraus. Diese Höllenfahrt des Pardoners ist das Meisterstück Heywood'scher Erzählungskunst und war mit Recht sehr beliebt und bekannt. Noch bis zum Ende der Regierungszeit der Königin Elisabeth war F. P. auf dem Repertoir wandernder Truppen. In dem historischen Stück *„Sir Thomas Moore“*, geschrieben gegen das Ende von Elisabeths Regierung, sagt der Held, es wäre prächtig, wenn man vor dem Gastmahl noch ein Stück haben könnte. Die herbeigerufenen Schauspieler, gefragt, was für Stücke sie aufführen könnten, zählen einige auf, unter denen sich auch *„The Four P's“* befand.[1]) Wenn das Stück in so später Zeit noch gespielt und belacht wurde, so kann man mit Recht auf eine noch grössere Beliebtheit bei den Zeitgenossen schliessen. Beide Stücke, Heywoods *„Four P's“* und *„Thersites“*, wurden bei Hofe aufgeführt. Der Verfasser musste mit der Nachahmung einer der populärsten Episoden von *„The Four P's“* auf entgegenkommendes Verständniss und Beifall hoffen. Das letztere Stück müsste demnach spätestens vor 1535 geschrieben und aufgeführt worden sein.

Andere Erwägungen sprechen gleichfalls gegen einen zu späten Ansatz der Abfassung von F. P.

In dem Stück wird des Unterganges eines grossen Kriegsschiffes *„The Regent“* Erwähnung gethan. Der *„Regent“* muss eine Art Weltwunder gewesen sein, da sein Untergang auf

[1]) Collier II, 272.

die Zeitgenossen einen so überwältigenden Eindruck machte.[1]) Doch auch das Schrecklichste entschwindet rasch dem kurzlebigen Gedächtniss der Menge. Wenn Heywood hoffte, mit seiner Anspielung auf den „*Regent*“ einer noch frischen Reminiscenz zu begegnen, so kann das Stück nicht beinahe 30 Jahre später gedichtet worden sein, denn das Schiff wurde ja schon 1513[2]) zerstört.

The Four P's gibt eine haarsträubende Schilderung von dem Unfug des schwindelhaften Ablasshandels. Nun erschien im Jahre 1537 ein Erlass Heinrichs VIII., der gerichtet ist gegen „*dyvers light persons, called Pardoners*“ und sie mit Strafen bedroht dafür „*that the money unlawfully by them exacted on the poore innocent people, by colour of their indulgences they spend in ribaldry and carnal vices, to the great slender of the realme, and the damage, deceit and inpouerishing of the King's good louinge subjects.*“[3]) Dieses gesellschaftliche Uebel muss damals seinen Höhepunkt erreicht haben, wurde aber durch den Erlass von 1537 wenigstens beschränkt. Heywoods Schilderung würde also nur auf Zustände vor 1537 passen. Es ist dagegen wahrscheinlich, dass gerade solche Schilderungen auf der Bühne, sowie die höchst reichliche Flugschriften-Literatur die Aufmerksamkeit der Höfe auf diese schändliche Ausbeutung des Aberglaubens lenkte und behördliches Einschreiten hervorrief.

Auf die Zeit vor 1535 werden wir auch durch Heywoods Schlussbemerkung zu der allegorischen Apologie „*The Spider and the Flie*“ geführt. Hier sagt der Verfasser, er habe das Werk vor 20 Jahren mit *(with)* dem ersten seiner „Werke“ begonnen und mit dem letzten seiner Werke beendigt.[4]) Diese Allegorie erschien im Jahre 1556, müsste daher nach des Dichters eigener Angabe circa 1536 begonnen worden sein, und zwar mit seinem ersten Werk. Nun wissen wir aber, dass sein ältestes Interlude P. F. spätestens 1520 geschrieben wurde, dass daher Heywoods

---

[1]) Siehe oben S. 6, und Wright and Halliwell, *Rel. Ant.* II, 31.

[2]) Siehe oben S. 6.

[3]) Collier II, 386.

[4]) . . . *with the first and ended with the last of my poore works.*

literarische Thätigkeit einen Zeitraum von viel mehr als 20 Jahren deckt. Wie löst sich dieser Widerspruch?

„Interludes“, wie überhaupt alle dramatische Schriftstellerei, wurden von John Heywood selbst, von seinen eigenen, wie ja noch von den Zeitgenossen Marlowes und Shakespeares nicht zur eigentlichen schönen Literatur gerechnet. Die Bezeichnung *„Works“* galt für *„plays“* und *„interludes“* als zu hoch; deshalb schliesst sie der Dichter von seinen *„poore works“* aus. Erst als er im Beginn der dreissiger Jahre der dramatischen Muse den Abschied gab, begann er *„works“* zu schreiben. Das auf die Schönheit der Prinzessin Maria gedichtete Lied, das dem Jahre 1534/35 angehört, als sie 18 Jahre alt war, bildet den Uebergang.

Im Jahre 1535 begann demnach Heywood die Allegorie *„The Spider and the Flie“*, das ja mit dem Loblied auf Marias Schönheit Gegenstand und Tendenz gemein hat. Er musste jedoch mit der Veröffentlichung dieses Gedichtes aus leicht begreiflichen Gründen zurückhalten und sich auf bessere Zeiten vertrösten, welche eintraten, als Maria den Thron bestieg. [1])

Aus diesen Erwägungen geht für die Datirung von *The Four P's* so viel hervor, dass das Stück vor 1534/35 geschrieben ist.

Innere Gründe lassen jedoch vermuthen, dass das *Interlude* noch etwas früher, nämlich etwa 1531 gedichtet ist, also noch vor dem Abbruch der Beziehungen mit Rom und dem Beginn der Reformation in England. Der katholisch-orthodoxe Dichter mochte vor dem Jahre 1531 die Missbräuche in seiner Kirche so unbarmherzig lächerlich machen,

---

[1]) Ein merkwürdiges Seitenstück zur Geschichte von *„The Spider and the Flie“*, bietet Sir William Forests *„History of Grisild the Second“*, ein Panegyricus auf Katharina von Aragonien. Der Verfasser war Caplan der Königin Maria und wusste sich, wie Heywood, dem herrschenden System in Glaubenssachen anzubequemen. Auch er sagt von seinem Werk, „er habe es zwanzig Jahre früher geschrieben“. Wohlweislich hatte er es aber bis zu dem günstigen Moment der Thronbesteigung Marias unterdrückt. *Early Engl. Text Soc., Extra Ser.* Nr. 32, LXXX.

aber nicht mehr in einer Zeit, wo der Bestand der katholischen Kirche in England schon sehr bedroht war. Auch die oben S. 24 angeführten Schlussverse von *The Four P's* sprechen für die Zeit vor 1531.

Als Resultat der vorstehenden Untersuchung ergibt sich Folgendes:

Von circa 1520 bis in die ersten dreissiger Jahre schrieb John Heywood seine *Interludes,* von denen „*The Pardoner and Friar*" vermuthlich das älteste ist. Das Interlude „*The Four P's*" ist sein letztes dramatisches Werk. Hierauf wandte sich der Dichter lehrhafter und allegorischer Poesie zu, die nach seiner eigenen und seiner Zeit Ansicht allein den Namen von „*works*" verdiente. Die bedeutendsten Leistungen dieser Richtung sind die „Epigramme" und „*The Spider and the Flie*".

Auf diesem Ergebnisse fussend, können wir John Heywoods literarische Laufbahn in zwei Perioden theilen: eine vorherrschend dramatische und die lehrhaft-allegorische. Nur auf den Erzeugnissen der ersteren beruht seine Bedeutung für die Geschichte der englischen Literatur.

Analyse von John Heywoods Interludes.

Das Interlude „*The Pardoner and Friar*" beginnt mit einer Rede des Mönches in einer Dorfkirche, wo die gläubige Gemeinde versammelt ist, um das Wort Gottes zu hören. Der Pfarrer hat dem Bettelmönch die Erlaubniss ertheilt, in seiner Kirche zu predigen. Der Zweck seines Kommens sei, so beginnt er, nicht zu betteln und die guten Leute um ihr Geld zu prellen, sondern in treuer Erfüllung seines apostolischen Berufes das Wort Gottes zu verkündigen und für das geistige Wohl der Versammelten zu beten. Dann verbreitet er sich über die Reinheit seiner Absichten und die freiwillige Armuth seines Ordens: gehorsam den Geboten Gottes verkündigen die Mönche sein Wort als die wahren Vertreter des Friedensfürsten in der niedrigen Hütte, wie im glänzenden Palaste. Er hofft daher freudig aufgenommen

zu werden und verspricht denen, die so thun, die ewige Seligkeit, während er die Zuwiderhandelnden mit höllischen Strafen bedroht. Nachdem er die Gemeinde so vorbereitet, beglückwünscht er sie zu ihrer Frömmigkeit und schliesst seine Einführungsrede mit der Mittheilung, dass er nun eine einfache Besprechung *(simple collation)* halten wolle. Dieses Wort „*collation*“ [1]) hat eine verzweifelte Aehnlichkeit mit einer „Collecte“, und es stellt sich auch bald heraus, dass ersteres gesagt, letzteres gemeint sei.

Nach dem Schluss dieser erbaulichen Anrede kniet er zum Gebete nieder. Da erscheint ein Ablasskrämer, der vom Pfarrer gleichfalls die Erlaubniss erhalten hat, in der Kirche seine Reliquien zu zeigen und seine Ablasszettel an den Mann zu bringen.

Er stellt sich der Gemeinde mit hochtrabenden Worten vor, bringt Grüsse von Gott, dem heil. Leonhard und ermahnt die Zuhörer, sich so hoher Gunst würdig zu zeigen. Nach einem ganz kurzen Gebet fängt er an, seine Reliquien zu zeigen, ihre Wunderkraft zu preisen und seine Ablasszettel auszukramen, die „gewährt vom Papste Leo X. mit eigener Hand“ vieltausendjährigen Ablass denen versprechen, die „Pfennig oder Groschen“ zollen.

Er legitimirt sich dann mit einer päpstlichen Bulle mit Bleisiegel und einem königlichen Patent, das ihm den Reliquien- und Ablasshandel gestattet.

Die erste Reliquie ist der Knochen eines Schafes, [2]) das einst einem heiligen Juden gehört hat. Er hat die Macht,

---

[1]) Nach der Regel des heil. Benedict fand die Lesung irgend einer erbaulichen Materie jede Nacht „*before compline*“ *(i. e. the complement of divine Service)* statt. Im „*Mirror of our Lady*“ *(Early Engl. Text Soc., Extra Ser.* 19, p. 165) findet sich folgende Erklärung: *And for the same ende also . before Complyn ye haue a collacion . where ys redde some spyrytuall matter of gostly edyfycacion . to helpe to gather the scaterynges of the mynde from alle oute warde thynges.* Der Ausdruck ist alt und findet sich schon im Micrologos, einem Rituale des 13. Jahrhunderts. Oratio quam Collectam dicunt, eo quod sacerdos, qui legatione fungitur pro populo ad Dominum omnium petitiones ea oratione colligit atque concludit.

[2]) Die Lesart in Dodsley I (1874), p. 105 „*a holy Jew's hip*“ statt „*sheep*“ kann nicht richtig sein: 1. hat Chaucer, dem die Reliquie ent-

Blattern und Krätze der Hausthiere, Schlangenbiss u. A. zu heilen, wenn die Zunge des Viehes mit dem Wasser gewaschen wird, in welches man den Wunderknochen früher getaucht hat. Doch auch auf Menschen übt er seine Heilwirkung aus: jedes Pächters Vieh und Korn vermehrt sich, wenn er von demselben Wasser getrunken. Hauptsächlich ist er aber ein Specificum gegen die Eifersucht der Ehemänner, wenn auch die Beweise von der Schuld des Weibes noch so zwingend sind.

Dann kommt der wunderbare Handschuh[1]) eines Heiligen: wer die Hand in diesen Fäustling (mitten) steckt und natürlich „*pence or else groats*“ bezahlt, dessen Kornböden füllen sich.

Die nächste Reliquie ist der Arm des heiligen Sonntag. Jede Berührung mit ihm bringt Glück auf Erden und das ewige Seelenheil.

Den Schluss macht die grosse Zehe der heiligen Dreieinigkeit, ein unfehlbares Mittel gegen Zahnschmerz, wenn auch der Kopf des Leidenden mit einem Schwert gespalten wäre!

Der Ablasskrämer knüpft an diese Schaustellung einen Aufruf an Mann und Weib, diesen Reliquien ihre *pence* zu opfern, damit sie von leiblichen und geistigen Schmerzen geheilt würden. Nur jene, meint er listig, die so schreckliche Sünden begangen, dass sie zweifeln müssen, im Beichtstuhle davon losgesprochen zu werden, oder solche Frauen, die ihren Mann zum Hahnrei gemacht, dürfen sich den Reliquien nicht nahen.

Der Bettelmönch, der inzwischen sein Gebet geendet, benützt die Pause, die nun entsteht, um seine Predigt über das Thema „Date et dabitur vobis“ zu beginnen. Ein sehr

lehnt ist, „*a holy Jew's shepe*“; 2. gibt „*sheep*“ einen bessern Reim mit dem folgenden „*keep*“; 3. sagt Chaucer Prol. 701—702 von des Pardoners Waaren:

He had a crois of laton ful of stones
And in a glass he hade pigges bones.

[1]) Das scheint eine Reminiscenz an die *Miracleplays* zu sein. Der Rock Christi hatte da sogenannte „*hands*“, d. h. Fäustlinge. In der Bibel steht natürlich nichts davon, dass Christus und die Heiligen Handschuhe trugen.

verfängliches Wort in dem Munde eines Bettelmönchs! Er wird aber sogleich von dem *Pardoner* unterbrochen, der seine Reliquien, Bullen, Certificate abermals zu zeigen anfängt. Da keiner von beiden geneigt ist, den andern sprechen zu lassen, so bekommen wir zuerst zwei Reden auf einmal zu hören, einen Wettkampf der Lungen und Argumente, der stichomythisch geführt wird und aus dem das Folgende hauptsächlich besteht. Der Mönch lässt sich aus über das Laster des Geizes (Chaucers „Radix malorum cupiditas“), während der *Pardoner* fortwährend mit seinem Kram prahlt, insbesondere mit den Bullen, die er von Leo X. und anderen wirklichen und erfundenen Päpsten (wie Julius VI.) erhalten hat. In dieser Weise lärmend und schreiend machen die beiden Ehrenmänner ihre Ansprüche auf die Börsen der versammelten Gemeinde geltend, wobei jeder von ihnen die Anwesenheit des andern anfänglich vollständig ignorirt. Endlich reisst dem heissblütigen Mönch die Geduld und barsch gebietet er dem *Pardoner* zu schweigen.

Von da an wird der Streit direct. Der Mönch verflucht seinen weltlichen Concurrenten mit Brocken des verdächtigsten Küchenlatein, weil er die Verkündigung des Gottesworts hindert; der Ablasskrämer excommunicirt seinen Gegner als einen Verächter päpstlicher und königlicher Autorität. Nachdem sie so ihren Gefühlen gegenseitiger Achtung Luft gemacht, wird der Wettbewerb um das Geld der Gemeinde wieder aufgenommen.

Ein neues Thema wird von dem Ablasskrämer angeschlagen. Er wirft dem Mönch die hoffnungslose Unzulänglichkeit seiner Seelenrettungsmethode vor, preist die seinige mit dem ganzen Schwulst eines berufsmässigen Quacksalbers und berührt endlich den Angelpunkt ihres Begehrens mit den Worten: *Give us some money, ere that we go our way!* Diese Bemerkung ruft eine noch heftigere Zankscene hervor. Der Ablasskrämer sagt es dem Mönch ins Gesicht, dass er trotz all seiner Salbung doch nur ein Heuchler sei, der auf das Geld der Leichtgläubigen speculire; der Angegriffene bleibt nicht zurück und heisst die ganze Zunft der *Pardoner* ein gleissnerisches und lügenhaftes Gesindel.

Zum letzten Male versuchen sie nun, sich in der Anpreisung ihrer Heilmethoden zu überschreien. Die Aufforderung des Ablasskrämers an die Zuhörer, in eine Pardonergenossenschaft einzutreten, deren Mitglieder auf Versorgung im Leben und ein prächtiges Leichenbegängniss nach dem Tode Anspruch haben, bringt den Zorn des Mönches zum Siedepunkt. Drohend ruft er die Vermittlung der Gemeinde an, und als diese offenbar nicht geneigt ist, thätig einzugreifen, gehen die beiden vom Kampfe der Lungen zum Kampfe der Fäuste über. So wird denn den Gläubigen das erbauliche Schauspiel einer Balgerei zwischen beiden Seelenhirten zu Theil.

Inzwischen erscheint, herbeigerufen von dem lärmenden Streit, der Pfarrer, um das Sacrilegium zu rächen. Doch weder seine physische noch seine moralische Autorität ist im Stande, den wogenden Kampf der Leidenschaften zu schlichten. Er ist gezwungen, das Laienelement in der Person des ehrenwerthen Nachbars Prat zu Hilfe zu rufen. Beide machen sich über die Raufer her, doch sie kommen sehr übel an. Die beiden schliessen schnell einen Bund gegen den gemeinsamen Feind. Nach einer heftigen Fluchscene, in welcher Mr. Prat noch die anständigste Rolle spielt, ist der rechtliche Eigenthümer der Kirche gezwungen, auf eine Capitulation mit freiem Abzug für die edlen Seelenretter einzugehen. Mit den gegenseitigen Segenswünschen:

Then adieu to the devil, till we come again

und

And a mischief go with you both twain

schliesst das erbauliche Stück.

Das „Wetterspiel“ enthält unter allen Interludes die meisten Personen: Jupiter, Saturn, Phoebus, Aeolus, Phoebe; *Merry Report (Vice), the Gentylman, the Ranger, the Wattermyller, the Wynde-myller, the Gentylwomen, the Launder, a boy the least that can play.* Es scheint ein Ausstattungsstück gewesen zu sein, in dem Gelegenheit geboten war, glänzende Costüme zur Schau zu stellen.

Die erste Person, die auftritt, ist Jupiter, der in der Manier eines Prolocutors [1]) Plan und Veranlassung des Stückes auseinandersetzt. In Folge der mannigfaltigen Unglücksfälle und Unannehmlichkeiten, die von dem Wetter verursacht werden, ist Streit zwischen den Wettergottheiten ausgebrochen. Vor Jupiters Thron geladen, klagen sie einander an, dass ihre verschiedenen Versuche, das Wohl der Menschheit zu fördern, durch die Launen der Mitgötter gekreuzt und vereitelt würden. Zuerst wird Phoebus von Saturn verklagt, dass er durch warme Sonnenstrahlen den Frost schmelze und so die nächtliche Arbeit des Klägers vernichte. Ohne auf diese Vorwürfe zu antworten, vereinigt sich Phoebus mit Saturn gegen Phoebe, deren Regenschauer sowohl Frost als Hitze vernichten. Auch Phoebe erwidert nichts, sondern alle drei fallen über Aeolus her, der

When he is dysposed his blasts to blow,
Suffereth neyther sone shyne, rayne or snow.

Um diesen Streit in billiger Weise schlichten zu können, beschliesst Jupiter, Menschen aller Stände und Berufsclassen vor seinen Thron zu laden, damit sie ihre Wünsche und Beschwerden vorbringen könnten. Nun tritt *Merry Report,* der *Vice* oder Hanswurst des Stückes, auf. Nach einem possenhaften Gespräch mit Jupiter wird ihm von dem Gotte der Auftrag ertheilt, als Jovis Abgesandter allen Nationen seinen Entschluss zu verkündigen und die Sterblichen zu citiren. Jupiter schliesst dann die erste Scene, wenn wir so sagen dürfen, mit einer siebenzeiligen Strophe und geht ab. Die Bühnenanweisung am Rande sagt, dass entweder ein Zwischenact folge, der dann mit Musik auszufüllen sei, oder dass *Merry Report* sogleich wieder aufzutreten habe. [2])
Merry Report ist nach Erledigung seines Auftrages zurückgekehrt und gibt einen ausführlichen Bericht über die Orte, die er besucht hat. Der erste Bittsteller erscheint. Es ist der *Gentylman.* Nach einem kurzen, aber derben Witzgefecht

---

[1]) Vgl. John Bales „*God's Promises*“ und „*Three Laws*“. Anglia V.
[2]) Vgl. Fairholt a. a. O., Einleitung.

mit dem *Vice* bittet er um schönes Wetter: es soll trocken, nicht neblig, ruhig und heiter sein, damit er dem Jagdvergnügen huldigen könne. Der „*Merchant*“ ist auch für heiteres Wetter und eine sanfte Brise zur Förderung des Seehandels. Jupiter, der während der Unterredung mit dem *Gentylman* und dem *Merchant* zugegen war, zieht sich nun zurück. Er überlässt dem Hanswurst das übrige Verhör und wünscht nur einen zusammenfassenden Bericht.

Der *Ranger* verlangt den heftigsten Wind, der Bäume in Stücke reisst; der *Watter-myller* sehnt sich nach Regenfülle und Windstille; der *Wind-myller* ist dagegen für constanten Wind; die Modedame bittet um schönes, trockenes Wetter, ihre Schönheit zu conserviren; die Wäscherin wünscht heisses klares Wetter, ihre Wäsche zu trocknen. Zum Schlusse kommt der Gassenjunge, der recht viel Schnee und Frost will, um Vögel zu fangen und Schneebälle zu machen.

Da nun alle Wünsche vorgebracht sind, erhält *Merry Report* von Jupiter den Auftrag, ihm die Bittsteller vorzuführen. Da es unmöglich ist, alle diese Anliegen zu gleicher Zeit zu erfüllen, verspricht Jupiter, allen zu gewissen Zeiten gerecht zu werden, damit die Beschäftigungen und Vergnügungen der Menschen gedeihen könnten. In drei siebenzeiligen Strophen versucht Jupiter schliesslich seine Entscheidung zu begründen. Alle Bittsteller erklären sich mit dieser Lösung zufrieden und danken für die Milde und Herablassung des Gottes.

Hier schliesst das Stück, wie es von Rastell 1533 gedruckt wurde. Diesem Exemplar fehlt aber ein Blatt am Ende, welches nach Fairholts Annahme den Dank des Jungen und einen Epilog Jupiters oder *Merry Reports* enthielt. Es gibt aber noch einen andern Druck des Stückes in der *Bodleian Library,* in welchem das *Interlude* so endigt: Der Junge ist der einzige, der noch nach der Verkündigung von Jupiters Beschluss es versucht, die Wohlmeinung des Gottes in sein Interesse zu ziehen. Er verspricht ihm nämlich einen schönen Vogel, wenn der Gott nur Schnee und Frost schicken wolle. *Merry Report* fasst dann das Ergebniss des Stückes in folgende Moral:

God thanke your lordshypp! lo how thys ys brought to pas,
Syn now shall ye have the wether euen as it was.

Jupiter schliesst dann das *Interlude* mit einem Epilog und verkündigt seinen Entschluss, nunmehr auf seinen himmlischen Thron zurückkehren zu wollen, da er seiner Pflicht als Herr des Himmels und der Erde zur Zufriedenheit der Götter und der Menschen Genüge gethan habe.

Das „Liebesspiel“ ist bis 1840 mit dem vorangehenden vermengt worden, bis es Fairholt als eigenes Stück erkannte. Es enthält vier Personen: den ungeliebten Liebhaber, die geliebte Nichtliebende; den geliebten Liebhaber und den nichtliebenden Ungeliebten. Das Thema des Stückes ist die Frage: wer von ihnen der Glücklichste sei. Der Streit darüber wird von den Personen paarweise geführt.

Der ungeliebte Liebhaber tritt auf und beklagt das Schicksal eines Liebenden, dessen Leidenschaft nicht erwidert wird. Er wendet sich an die Zuhörer mit der Bitte um Nachsicht wegen seines nachlässigen Benehmens, da er ganz von den Gedanken an Sie eingenommen sei. Er wisse nicht, wohin zu gehen, wo zu bleiben, fortwährend auf der Suche nach ihr, die ihm Alles sei und ohne die er nicht leben könne. Er ergeht sich dann in Lobsprüchen auf seine Dame, beklagt ihre Kälte und schliesst seine Wehklage mit der Versicherung, dass aller Schmerzen grösster der sei, zu lieben und nicht wieder geliebt zu werden.

Sogleich wird ihm von der geliebten Nichtliebenden widersprochen. Damit ist der alle Heywood'schen *Interludes* eröffnende Streitfall gegeben.

Der Ungeliebte sucht seine Behauptung zuerst durch ein Bild zu erhärten. Er vergleicht seinen Zustand mit dem eines Menschen, der bis zu den Knien im Feuer stehe, während die Lage seiner Gegnerin höchstens der eines Menschen gleiche, der bis zur Wade im Wasser stehe. Der ganze Aufwand ihrer Logik reicht jedoch nicht hin, den Streit zu entscheiden. Sie geben also die Sache auf und wollen die Entscheidung eines Unparteiischen suchen.

Der geliebte Liebhaber tritt nun in einem Zustande der Verzückung auf und rühmt sich seines Liebesglücks. Da kommt der ungeliebte Nichtliebende, der Hanswurst des Stückes, hereingestürmt und begrüsst den Verzückten als ein Bild der höchsten Albernheit. Auch zwischen diesem Paar entsteht ein langwieriger und langweiliger Streit. Der Hanswurst (*Vice*) will dem Liebhaber beweisen, dass er nur ein Opfer seiner Sorgen und unvernünftiger Verliebtheit sei und behauptet, dass absolute Lieb- und Sorglosigkeit der denkbar beste Gemüthszustand des Menschen sei. In der Hitze des Wortgefechts nennt er seinen Gegner einen Lügner und Dummkopf, worauf dieser den Schauplatz räumt mit der Aufforderung an den *Vice*, zuerst entscheidende Beweise für seine alberne Behauptung zu erbringen.

Der Hanswurst ist nun auf der Bühne allein und unterhält sich und das Publicum in seiner Weise. Zuerst äfft er die Geberden des Verliebten nach, singt dann ein Skelton'sches Liebeslied und erzählt schliesslich die Geschichte seiner eigenen Liebe, die seinen Pessimismus in Liebessachen herbeigeführt hat. Seine ehemalige Geliebte, die er nur zum Schein geliebt zu haben vorgibt, hat sich in seiner Abwesenheit mit einem Andern getröstet, obwohl sie ihn kurz vorher versichert hat, seine Gleichgiltigkeit müsse ihr Tod sein. Als er den Nebenbuhler durchs Fenster bei ihr entdeckt, wirft er ihr ihre Treulosigkeit vor, bricht mit ihr und tröstet sich mit dem Gedanken, kein ernsthafter Liebhaber gewesen zu sein.

Inzwischen ist der geliebte Liebhaber zurückgekehrt und hat zwei Helfer, den ungeliebten Liebhaber und die geliebte Nichtliebende, mitgebracht. Es entsteht nun ein Streit zwischen den zwei letzteren einerseits, dem geliebten Liebhaber und dem Hanswurst andererseits. Am hitzigsten ist der glücklich Liebende. Er treibt seinen Gegner mit seiner Beredsamkeit so in die Enge, dass dieser genöthigt ist, Argumente in einem Buche, das er gewöhnlich im Gürtel trägt, zu suchen. Da er das Buch vergessen hat, stürzt er hinaus, um es zu holen.

Während der Liebhaber sich anschickt, seine Geliebte aufzusuchen, kommt der Hanswurst, einen Blechtopf auf dem Kopf, hereingerannt mit dem Rufe: Feuer, Feuer, Wasser, Wasser! Hastig erzählt er dann, wie er auf dem Wege um das Buch plötzlich ein Haus in Flammen gesehen und von Neugierigen erfahren habe, dass eine junge Dame darin umgekommen sei. Er beschreibt das Haus, welches der glückliche Liebhaber sogleich als das seiner Geliebten erkennt. Herzzerreissender Jammer und Ohnmacht! Alle Wiederbelebungsversuche, die an dem Ohnmächtigen angestellt werden, sind erfolglos. Endlich schreit ihm der *Vice* in die Ohren, dass die ganze Brandgeschichte erlogen sei. Der Liebhaber rennt nun hinaus, um sich von der Richtigkeit der Aussage des *Vice* zu überzeugen. Er ist ganz verzweifelt und droht sich in dieselben Flammen zu stürzen, die seine Geliebte verzehrten. Dieses argumentum ad hominem des *Vice,* sein Feuerruf und seine Lüge, ist der witzigste Einfall des Stückes, und man sollte erwarten, dass er daraus die Nutzanwendung zieht, worauf der Streit mit der Niederlage des Liebhabers enden müsste. Das ist aber nicht der Fall. Der Liebhaber kommt zurück und besteht auf seiner Behauptung mit derselben Hartnäckigkeit. Von dem *Vice* mit seiner Ohnmacht gehänselt, meint er, dass Liebeselend durch Liebesfreuden vollkommen aufgewogen werde.

Neuer erfolgloser Streit. Endlich wird zuerst der Streit zwischen dem liebenden Ungeliebten und der geliebten Nichtliebenden entschieden: das Mädchen, das von einem hässlichen Mann geliebt und von seiner Zudringlichkeit belästigt wird, ist ebenso elend wie der ungeliebte Liebende. Hierauf gibt die Dame ihr Urtheil über den Zustand des geliebten Liebhabers und des nichtliebenden Ungeliebten ab: sie haben sich gegenseitig nichts vorzuwerfen; denn Liebesfreude und Liebesleid heben sich auf und kommen so dem sorglosen Gleichgewicht des Nichtliebenden gleich. Das Ergebniss des langen Streites ist also negativ. Das gibt dem Dichter Gelegenheit, die Lehre anzufügen, dass volle positive Befriedigung und Glückseligkeit nur in der Liebe zu Gott zu finden sei.

Das Interlude „*Wit and Folly*“ [1]) (Weisheit und Thorheit) bietet wenig dramatisches Interesse. Aber es zeigt den Einfluss der französischen Streitspiele am deutlichsten.

Es handelt sich darin um die Frage: Wer ist glücklicher, der Weise oder der Thor? John, James und Jerome, ein Oxforder Gelehrter, sind die Personen des Stückes. Sie sind nichts weiter als mit grossen Buchstaben an die Spitze logischer Reden gestellte Namen. Der paradoxe Satz wird von James aufgestellt und von John bekämpft. James tritt den Erfahrungsbeweis an, dass irdische Güter dem Weisen nicht zufallen; dass sich der Weise um seinen Lebensunterhalt plagen muss, während für den Narren von seinen vernünftigeren Mitmenschen gesorgt wird. John bestreitet beides und erwidert weiter: selbst zugegeben, dass der Narr wirklich von Sorgen frei ist, kann er sein Glück nicht schätzen, da ihm ja jeder Massstab fehlt. Ausserdem werden Thoren von ihren Mitmenschen oft schlecht behandelt und zur Arbeit gezwungen. James knüpft daran die Gegenbemerkung, dass der Unterschied zwischen Narren und Weisen darin bestehe, dass der Narr von anderen, der Weise von sich selbst geplagt werde. Einen absoluten Massstab der Schätzung menschlicher Glückseligkeit gebe es überhaupt nicht. Zum mindesten, sagt er, haben der Weise und der Narr dieselbe Plage. Aber das ist nur ein Zwischenschluss. Leibliche Arbeiten dienen vielfach zur Stärkung des Körpers, fährt er fort; geistige Arbeit aber, „die zum Herzen geht und das Gehirn ausdörrt“, fällt ganz auf die Vernünftigen. Daher sind die Narren unter sonst gleichen Umständen in dieser Beziehuug besser daran, als die Vernünftigen. John ergibt sich noch nicht. Er macht noch geltend, dass geistige Arbeit von intellectuellen Erfolgen aufgewogen werde. Wenn dies auch zugegeben würde, erwidert James, so müssten doch die Vernünftigen das höchste Gut des Seelenheils mühevoll erwerben, während es dem Thoren ohneweiters zugestanden sei. John, auf allen Punkten geschlagen, gibt die

---

[1]) Abgedruckt in *Percy, Soc. Publ., vol.* XX (1840). Das Stück hat seinen Titel von Collier.

Sache in Verzweiflung auf und erklärt, sich in die traurige Wahrheit fügen zu wollen, dass es besser sei, ein Thor als ein Weiser zu sein. Da tritt ein junger Oxforder Doctor auf, der bezeichnender Weise Jerome heisst, und nimmt die scheinbar verlorene Sache wieder auf. Mittelst einer feinen logischen Distinction zwischen den Begriffen „*witty*" und „*wise*", die man früher vermengt hatte, macht er bald klar, dass John zu viel zugestanden, James den Beweis erschlichen habe. In diesem zweiten Theile der Controverse, der jetzt beginnt, wird James durch Beispiele aus dem gewöhnlichen Leben, durch Bibelstellen und Citate aus anderen heiligen Schriften gezwungen, einzugestehen: dass Gottes Gnade und der gute Wille des Menschen alle Hindernisse, die auf dem Wege zur ewigen Seligkeit liegen, wohl überwinden können. Der Weise kann demnach keine Ursache haben, an der Erreichung des höchsten menschlichen Zieles zu verzweifeln, das dem Narren in Folge seiner Unzurechnungsfähigkeit zugestanden sei. Durch diese Beweisführung wird James endlich überzeugt, ergibt sich und dankt schliesslich für seine Bekehrung.

Dem Interlude ist ein Epilog angefügt, bestehend aus vier siebenzeiligen Strophen. Die drei letzten davon werden „in Abwesenheit des Königs" gesprochen. Ihr Inhalt hängt insofern mit dem des Stückes zusammen, als darin die Weisheit des allgeliebten Königs gepriesen wird. Ein Gebet für des Herrschers Wohl und eine Ermahnung an die Unterthanen schliessen das Stück ab. Es ist unterzeichnet: „*Amen, qd. John Heywood.*"

The Merry Play between John, the Husband, Tyb, his Wife and Sir John, the Priest (das Hahnreispiel). John, ein Ehemann, der ganz unter dem Pantoffel steht, eröffnet das Stück mit einer Ansprache an das Publicum, in welcher er seinen Entschluss kundgibt, sein Weib durchzuprügeln, um die eheherrliche Gewalt nicht verfallen zu lassen. Er fragt dann die Zuhörer, ob sie denn nicht wüssten, wo sich sein Weib aufhalte, da es ihre Gewohnheit sei, sich bei allen Klatschschwestern des Dorfes herumzutreiben. Abermals droht er, sie bei ihrer Heimkehr braun und blau zu schlagen „*that she shall stink*", sie auf den Boden zu werfen und

unbarmherzig an den Haaren zu zerren. So redet er sich in einen Eifer hinein, der den höchsten Grad erreicht, da er den Verdacht äussert, dass sie dem Priester John einen Besuch abgestattet habe. Er ahnt schon lange, dass sie zu demselben in einem intimeren Verhältniss stehe, als ihm lieb sein kann. Da erscheint sie. Wie durch einen kalten Wasserstrahl ist seine Hitze abgekühlt. Tyb hat alle seine Drohungen belauscht und fragt ihn, an wem er sie denn verwirklichen wolle. „Stockfisch" hätte er gemeint, redet er sich aus. Doch Tyb hat ihn nur zu wohl verstanden und hält ihm jetzt wegen seiner Aufschneiderei eine derbe Strafpredigt. John macht die drolligsten Versuche, das Gespräch auf ein anderes Thema zu lenken, da es anfängt, eine gefährliche Wendung zu nehmen. Tyb, die etwas im Schilde führt, wozu sie den guten Willen ihres Gemahls nöthig hat, geht darauf ein. Sie klagt über Unwohlsein, dessen Ursache John darin findet, dass sie, wie gewöhnlich, mit Sir John und der Hexe Margery getafelt habe. Diesen Verdacht spricht er natürlich bei Seite. Seine Eifersucht steigert sich aber nicht wenig, als ihm Tyb eröffnet, sie hätte mit Sir John und einer Nachbarin eine feine Pastete gebacken und nach Hause gebracht. Bei der Erwähnung des „kahlköpfigen Priesters" gibt er seinem Argwohne Ausdruck, versichert aber Tyb sogleich seiner unwandelbaren Liebe, als sie anfängt darüber böse zu werden. Sie macht sich diese sentimentale Anwandlung zu Nutze und bittet ihn, die Einladungen zu dem Pastetenschmaus auszutragen. In der Hoffnung eines köstlichen Mahles gibt er freudig seine Einwilligung, froh, einer immerhin noch gefährlichen Situation so billigen Kaufs zu entkommen. Doch bald hat er seinen Uebereifer zu bereuen. Tyb theilt ihm nämlich mit, dass der verhasste Priester auch von der Partie sei und dass ihn Hans in persona einladen müsse. Aus Furcht, wieder vorgenommen zu werden, wagt er es zwar nicht zu widersprechen, aber er kann sich nicht enthalten, die furchtbarsten Flüche und Verwünschungen vor sich hinzumurmeln. Sogleich wird er aber von dem Weibe zurechtgewiesen und kategorisch aufgefordert, seinen Auftrag auszuführen.

Hans ist noch immer nicht geneigt zu gehorchen und lässt sich gelegentlich heftige Ausdrücke entschlüpfen. Doch so oft sie eine Erklärung derselben verlangt, weiss er ihnen eine harmlose Deutung zu geben, was einen sehr drolligen Eindruck macht. Indessen hat Tyb angefangen sich herauszuputzen, um ihren geistlichen Besuch würdig zu empfangen. Sie entledigt sich ihres Strassenkleides und gibt es dem Gemahl zum Reinigen. Dann muss er Stühle bringen und aufstellen, Lichter holen und das Tafelgeschirr waschen. Er thut dies Alles unter heimlichen Verwünschungen der Töpfe, des Biers, des Tisches, der Kerzen, der Pastete, des Weibes und des kahlköpfigen Priesters. Er zögert noch immer zu gehen, bis Tyb droht, ihm den Hals zu brechen, wenn er nicht augenblicklich folge. Da die Androhung einer so gefährlichen Operation in dem Munde der Xantippe viel grösseres Gewicht hat als seine eigenen Drohungen, so hält er es fürs Beste, zu gehorchen.

Hans findet den Pater scheinbar wenig geneigt, seiner Einladung zu folgen. Er sagt, er sei mit Tyb zerfallen, weil er sie wegen ihres zänkischen Wesens zur Rede gestellt hätte. Der Priester vertheidigt dann ihren Ruf, freilich in sehr zweideutigen Ausdrücken, auf das Entschiedenste, so dass der alberne Hans endlich ganz beschwatzt ist. Von der Ehrbarkeit des Verkehrs zwischen seinem Weibe und dem Priester vollkommen überzeugt, wiederholt er voll Reue über seine unbegründeten Vorurtheile nun im vollen Ernst und dringend seine Einladung. Doch der Pater besteht auf seiner Weigerung und erzählt Hans die Geschichte einer Pastete, die er bei einem Weibe bestellt habe. Nun stellt es sich zur sichtlichen Freude des Gemahls heraus, dass dies ebendieselbe Pastete sei, die Tyb mit nach Hause gebracht hat. Jetzt erst erklärt sich Sir John bereit, Hans in sein Haus zu begleiten. Es ist aus dem Gange der Handlung vollkommen klar, dass die ganze Pastetengeschichte zwischen dem geistlichen Don Juan und Frau Tyb abgekartet ist und Hans weidlich zum Narren gehalten wird.

Wirth und Gast haben inzwischen das Haus des Ehepaars erreicht, wo sie in sehr verschiedener Weise begrüsst

werden. „Der Teufel hol' Dich für Dein langes Ausbleiben“, bekommt der Gemahl zu hören, nebst dem barschen Befehl, Wasser zu holen und die Pastete aufzutragen. Mit „Willkommen, mein Schatz“ wird der Priester zum grössten Verdruss des Gatten empfangen.

Hans geht nun um Wasser. Der Eimer hat ein Loch, dessen Vorhandensein den beiden Andern ganz wohl bekannt ist. In Hansens Abwesenheit macht sich das edle Paar über die Leichtgläubigkeit des Gemahls und die Märchen, die ihm Sir John aufgebunden, unbändig lustig. Unterdessen ist Hans mit dem leeren Eimer zurückgekehrt und wird nun aufgefordert, das Loch mit Wachs zu stopfen. Während er mit dieser Arbeit beschäftigt ist, essen Frau Tyb und der Pater die ganze Pastete auf, ohne den Protesten des gequälten Gemahls die mindeste Beachtung zu schenken. Obwohl dem armen Hans der Anblick, Andere essen zu sehen, ohne selbst einen Bissen zu bekommen, offenbar noch unerträglicher ist, als selbst der Gedanke an seinen Stirnschmuck, wagt er es doch nicht, sein gutes Recht geltend zu machen. Ueberdies wird er fortwährend mit heuchlerischen Fragen nach seinem Wohlbefinden gehänselt. Er wirft sich selbst seine Feigheit vor, brummt die schrecklichsten Flüche vor sich hin, kommt jedoch zu keiner That. Zwischenhinein erzählt der Priester drei feine Geschichten von Wundern, die durch priesterliche Vermittlung an verheirateten Frauen verrichtet worden seien. Sie sind *„more remarkable for their satirical caricature of monkish legends than for delicacy“*.[1])

Da Hans endlich einsieht, dass die Pastete für ihn unwiederbringlich verloren, und dass er nicht nur um seinen ehelichen Frieden, sondern auch um sein Nachtmahl betrogen ist, wirft er den unglückseligen Eimer zu Boden und greift den Räuber seiner höchsten Güter mit den Fäusten an. Doch auch der Muth der Verzweiflung stellt seine eheherrliche Autorität nicht her. Er wird von den Verschworenen in die Mitte genommen und so jämmerlich durchgewalkt, dass ihm „das rothe Blut um die Ohren rinnt“. Wie er

---

[1]) Fairholt a. a. O., XLVI. Sie sind leider nicht mitgetheilt.

wieder zu sich kommt, ist er allein. Sogleich kehrt sein Muth, den wir im Anfange des Stückes zu bewundern Gelegenheit hatten, zurück und trotz der sichtbaren Zeichen seiner Niederlage bildet er sich ein, Sieger zu sein. Doch bald beschleichen ihn böse Ahnungen, sein Weib könnte inzwischen Mittel und Wege finden, ihren priesterlichen Hausfreund für die empfangenen Beulen zu trösten — und hinaus stürzt er, um zu verhindern, dass er zum Hahnrei werde!

„*The Four P's*“ (Die vier P) heisst deswegen so, weil die Namen der vier darinnen vorkommenden Personen den Anfangsbuchstaben P haben, nämlich *Palmer, Pardoner, 'Pothicary* und *Pedlar.*

Der *Palmer* (Pilgrim) stellt sich dem Publicum vor und gibt dann einen ausführlichen Bericht über alle heiligen Orte, die er alle zu Fuss im heiligen Lande, in Spanien, in Rom, in England u. s. w. besucht hat und deren Zahl sich auf mehr als 40 beläuft. Er wird darin in sehr unhöflicher Weise von dem *Pardoner* (Ablasskrämer) unterbrochen:

And when ye have gone as far as ye can,
For all your labour and ghostely intent,
Ye will come home, as wise as ye went.

Diese bissige Bemerkung veranlasst natürlich einen Streit über den Werth der verschiedenen Methoden, in den Himmel zu kommen und Andere dahin zu bringen. Es ist dasselbe Thema, das auch in P. F. durchgefochten wird. Der Pilgrim, um den Zweck seiner vielen Reisen nach heiligen Orten befragt, erwidert, es geschehe seines Seelenheiles wegen. Der *Pardoner* lacht ihn weidlich aus, dass er wegen einer solchen Kleinigkeit, als das Heil einer einzigen Seele ist, sich so vieler Mühe unterziehe. Er verschaffe „mit wenig Kosten und mühelos“ Tausenden von Seelen ihr Heil. Doch begegnet er damit der skeptischen Erwiderung des Pilgrims:

Right seldom is it seen or never
That truth and Pardoners dwell together.

Er zweifelt zwar nicht an der wohlthätigen Wirkung der Ablässe und Reliquien, doch traut er nicht den Ablasskrämern, die die Wunderwirkungen derselben übertreiben und die guten Leute um ihr Geld prellen. Deshalb sei es räthlich, heilige Orte mit unzweifelhaft echten Reliquien aufzusuchen, um nicht dem ersten besten Ablasskrämer aufzusitzen. Diese Anzüglichkeit auf den schlechten Ruf der Pardonerzunft zahlt der Angegriffene mit gleicher Münze zurück. Die gegenseitigen Anwürfe steigern sich zu bedenklichen Schmähungen, bis sie zu rechter Zeit durch den Eintritt eines dritten P, des *'Pothicary,* unterbrochen werden. Der Heilkünstler macht sich anheischig, den Beweis zu führen, dass sie alle beide Schwindler seien, er allein die Kunst besitze, Seelen in den Himmel zu befördern. Keine könne dahin kommen,

Till from his body he be separate:
And whom have ye known die honestly
Without the help of a 'Pothicary?

Während der Pilgrim und der *Pardoner* über diese Beweisführung verblüfft dastehen, erscheint das vierte P, der *Pedlar* (Hausirer). Er nimmt seinen Kasten herab und entfaltet seine Waaren, worunter besonders Schmucksachen für Frauen sich befinden. Das gibt dem Apotheker Gelegenheit, seine Ansichten über das schöne Geschlecht zum Besten zu geben, die im höchsten Grade frivol und derb sind. Der Hausirer sieht alsbald, dass er mit Leuten zusammengekommen ist, die, sammt und sonders Bettler, nicht darnach aussehen, als ob mit ihnen ein Geschäft zu machen wäre. Dennoch bereut er es nicht, eine so gewählte Gesellschaft getroffen zu haben, und erklärt sich bereit, jeden Spass mitzumachen, den sie vorschlagen würde. Er wird jedoch erst dann als ebenbürtiges Mitglied aufgenommen, bis es ihm gelungen ist, eine witzig sein sollende Prüfung im Singen und Trinken zu bestehen.

Der hartköpfige *Pardoner* will sich jedoch mit dieser friedlichen Wendung der Unterhaltung durchaus nicht zufrieden geben, sondern verlangt einen gerechten Schiedsspruch

über die Frage, wer von ihnen der beste Seelenbeförderer sei. Somit wird der Hausirer in das Wesentliche des Streites eingeweiht und einstimmig zum Richter gewählt. Er schlägt vor, dass derjenige, der die grösste Lüge sagen könne, der Meister und Führer der beiden Anderen, das Haupt eines Seelenrettungsgeschäftes mit monarchischer Grundlage sein solle. Da er sich selbst einige Uebung im Lügen angeeignet, so ist er wohl berechtigt, als Unparteiischer über das Verdienstvolle der Lügen zu entscheiden. In dieser Lügenprobe ruht das Interesse des Stückes. Der Apotheker geht begierig auf den Vorschlag ein, da er sich des Sieges vollkommen sicher weiss. Die beiden Anderen stimmen erst dann zu, als man sie versichert, dass das Lügen nur ein Spass sei. Bevor noch die Lügen aufgetischt werden, versuchen es der Apotheker und der *Pardoner,* den Richter zu blenden und zu bestechen. Dieser legt eine Sammlung von wunderthätigen Reliquien vor. Einige davon, wie die „Zehe der heil. Dreieinigkeit" u. A., sind aus P. F. bekannt; doch ist der Schatz inzwischen um einige, wie „das Steissbein des heil. Pfingsten", „einen Pantoffel der Siebenschläfer", „den Augzahn des Grosstürken", „eine Schachtel voll Hummeln, die Eva stachen, als sie auf den Knieen sass", vermehrt worden. Er fordert die Anderen auf, die Reliquien zu küssen, welcher Act von einem höchst cynischen Commentar des Apothekers begleitet wird. Er selbst preist dann seine Medicinen mit den unaussprechlichsten lateinischen Namen und verspricht dem Richter, wenn er ihm die Meisterschaft zuspreche, „*a box of marmalade — So fine that you may dig it with a spade.* Der Hausirer-Richter erweist sich aber als unzugänglich und besteht auf dem Lügenwettkampf. Umsonst versucht es der Apotheker, den Richter mit logischen Spitzfindigkeiten zu fangen. Nach einem Streit um des Kaisers Bart entscheidet der Hausirer, dass alle Drei eine Erzählung zum Besten zu geben hätten, von denen die lügenhafteste den Preis davontragen solle. [1])

---

[1]) *And which of you telleth most marvèl*
And most unlikest to be true
Shall most prevail, whatever ensue.

Der Apotheker erzählt zuerst die Geschichte einer Wundercur nach der Methode des Dr. Eisenbart, die er an einer Frau ausgeführt, welche an der Fallsucht litt. Die Erzählung ist mit so vielen Anzüglichkeiten auf das Wort „fallen“, mit so vielen ungenirten und unzweideutigen Spässen gespickt, dass sie sich der genauen Wiedergabe entzieht. Als alle Heilversuche an der Hartnäckigkeit des Uebels scheitern, verabreicht er ihr endlich ein Klystier, darauf einen „*tampion*“ in „*her tewel*“. Der Pfropf wird so mächtig entladen, dass er ein schönes Bergschloss zerstört, dessen Steine herabrollen und das Bett eines Flusses füllen, in dem ein Linienschiff hätte fahren können. Die Frau ist geheilt, fröhlich und gesund.

Die nun folgende Geschichte des *Pardoners* ist ein Prachtstück, vielleicht das beste, was John Heywood in Bezug auf Humor hervorgebracht hat. Es ist bezeichnend, dass auch diese Erzählung von einer Frau handelt. Eine Freundin des *Pardoners* musste in seiner Abwesenheit ohne Ablass ihrer Sünden sterben. Der Gedanke, dass die Frau in einem für ihr Seelenheil so ungünstigen Zustande hatte hinscheiden müssen, während er inzwischen die Seelen stockfremder Leute zum Himmel beförderte, lässt ihn nicht ruhen. Er beschliesst, die Seele aufzusuchen. Die Reise geht zunächst ins Fegefeuer *(„Old Purgatory“)*.[1]) Mit einer Reliquie klopft er an die Pforte, wird eingelassen und auf das Höflichste empfangen. Seine Nachfragen nach der besagten Seele erweisen sich hier als erfolglos. Seine böse Ahnung, dass sie in der Hölle sein müsse, bestätigt sich. Er beschliesst also die Höllenfahrt. Am Höllenthore angelangt, findet er einen alten Bekannten in der Person des Pförtners, „der einst den Teufel in Coventry“ gespielt und sich daselbst auf seinen jenseitigen Beruf vorbereitet hatte. Durch seine Vermittlung und Gönnerschaft hofft unser Seelenreisender zu dem Thron des Höllenfürsten zu gelangen. Die Bewohner der Hölle feiern gerade den Jahrestag von Lucifers Fall. An diesem Tage wird jede nur einigermassen vernünftige

---

[1]) Siehe S. 31.

Bitte gewährt. Der Pförtner erlangt von dem Teufel einen Pass, der in dem unverfälschten Gerichtsstil der damaligen Zeit abgefasst ist. Arm in Arm wandeln nun die beiden Freunde, bis sie auf ein ganzes Heer von Teufeln im höchsten Staat stossen, die mit Feuerbränden „*racket*“ spielen. In der besten Laune und mit innigem Wohlbehagen sieht Lucifer dem Spiele zu. Bei der Ankunft des oberirdischen Bittstellers gebietet Seine Höllische Majestät Ruhe, und der *Pardoner* wird mit grosser Huld empfangen. Die Beschreibung der höllischen Persönlichkeiten und Orte ist in den lebhaftesten Farben der Volksphantasie gegeben. Durchaus nicht eingeschüchtert von all dem höllischen Glanz, bringt der *Pardoner* sein Bittgesuch ehrerbietigst vor, doch ohne seiner Würde etwas zu vergeben. Er verspricht im Falle der Gewährung so viele Seelen zur Hölle zu befördern, als es Teufel gibt, sie zu holen. Lucifer, dem die Haltung und Erscheinung des Ablasskrämers sehr wohl gefällt, gewährt die Bitte um so bereitwilliger, als er hört, dass es sich um eine weibliche Seele handelt. „Denn alle die Teufel in diesem Pfuhl haben mit zwei Weibern mehr zu thun als mit allen ihren anderen Obliegenheiten.“ [1]) Der *Pardoner* dankt und verspricht sehr pfiffig in Zukunft seine Ablässe besonders bei Frauen anzubringen, damit ihrer so wenig als möglich in die Hölle kommen. Er wird sodann in die Höllenküche geführt, wo seine Freundin den Bratspiess dreht. Sogleich ergreift und entführt er sie unter dem Freudengeheul und Kettengerassel der ganzen höllischen Bevölkerung nach Newmarket-heath.

And if any man do mind her,
Who list to seek her, there shall he find her.

Der Hausirer beglückwünscht die beiden Erzähler. Nun soll der Pilgrim an die Reihe kommen. Er gibt sich als Einfaltspinsel, obwohl er eigentlich der Pfiffigste von Allen ist. Anstatt also eine neue Geschichte zu erzählen, stellt

---

[1]) *For all the devils within this den*
Have more to do with two women
Than with all their charge beside.

er sich bei aller Anerkennung der wunderlichen Abenteuer seiner Mitbewerber sehr verwundert, dass die Teufel sich so über das schöne Geschlecht beklagen und behaupten, dass die Frauen ihnen ihr höllisches Dasein so sauer machten. „Auf Erden sind sie ja wahre Engel; und allerorten, wo ich war, von allen Frauen, die ich sah, fand ich keine und weiss keine, meiner Treu', die je die Geduld verlor.“[1])

Diese Behauptung ist so ungeheuerlich, dass selbst der blasirte Apotheker und der pfiffige Ablasskrämer überrumpelt sind und ausrufen, das sei die grösste Lüge, die je erhört wurde. Der Pilgrim benutzt diesen günstigen Augenblick und verlangt den Urtheilsspruch. Obwohl der Hausirer die Vollwichtigkeit der zwei Lügengeschichten anerkennt, so kann er sich doch nicht der Ueberzeugung verschliessen, dass die einfache Behauptung des *Palmers* alles in diesem Fache Dagewesene bei weitem überbiete. Der Apotheker, bestürzt, er könnte in dem edlen Wettstreit unterliegen, häuft nun die schrecklichsten Flüche auf das Haupt des schurkischen Richters und versucht auch seinen Genossen zu offener Auflehnung zu verleiten. Der Richter bewahrt jedoch seine Kaltblütigkeit und verkündigt nach einer kurzen Zusammenfassung seiner Gründe das Urtheil:

Of all the lies ye all have spent
His lie to be most excellent.

Die Unterlegenen aber, die nun nach der Abmachung dem siegreichen Pilgrim dienen sollen, sind halsstarrig und verweigern die Unterwerfung. Bei der tröstlichen Aussicht auf so meuterische Unterthanen begnügt sich der Pilgrim mit dem moralischen (!) Siege und verzichtet auf die Führerschaft des Seelenrettungsgeschäftes. Hier ist das Stück eigentlich zu Ende. Doch der Dichter hielt es für nöthig, eine Lehre anzuhängen: Es gibt verschiedene Wege zum Heile. Derjenige, welcher sich den Besuch heiliger Orte

---

[1]) *Yet in all places, where I have been,*
Of all women, that I have seen,
I never saw nor knew in my conscience
Any one woman out of patience!

zum Lebenszweck gemacht, mag es ebenso gut erlangen als derjenige, welcher freiwillige Armuth bekennt u. s. w. Niemand ist aber berechtigt, die Weise des Andern zu verspotten.

Der freidenkerische Skepticismus des Apothekers erfährt dann eine Zurechtweisung: es sei zwar niemand gebunden Ablässe, heilige Orte und Reliquien zu suchen, aber andererseits hat sich jedermann des Urtheils darüber zu enthalten und sich der Autorität der „Allgemeinen Kirche" zu unterwerfen.

Nach längerem Widerstreben wird der Apotheker endlich bekehrt. Der Pilgrim widerruft Alles, das im Stücke etwa Anstoss erregt haben möchte, und fügt entschuldigend hinzu:

To pass the time without offence
Was the cause why the maker did make it.

Mit einem Gebet, Gott möge alle treuen Anhänger der „*Church universal*" beschützen, schiesst das Interlude.

Das Verhältniss des komischen Interludes zu literarischen Vorgängern.

Die komischen *Interludes* John Heywoods sind legitime Nachkommen der Moralitäten und werden mit Recht als das Bindeglied zwischen diesen allegorisch-didaktischen Spielen und dem regulären englischen Lustspiel angesehen. Es muss daher zwischen den beiden ersteren eine starke Familienähnlichkeit herrschen. Die Einflüsse, unter denen die Moralitäten standen, müssen auch in dem komischen *Interlude* sichtbar sein. Der Inhalt der *Interludes* ist im vorhergehenden Abschnitt erzählt worden; das nun Folgende hat den Zweck, die Genealogie des komischen *Interludes* festzustellen. Nach Abzug dessen, was John Heywood literarischen Vorgängern schuldet, wird sich einerseits sein Anspruch auf Originalität, andererseits der Fortschritt darlegen lassen, den sein komisches *Interlude* in der Entwicklung des englischen Dramas gemacht hat.

Die Personen der Moralitäten waren allegorische Figuren gewesen, die abstracte Eigenschaften, Laster, Tugenden, Gemüthszustände u. A. vorstellten. Betrachten wir zunächst das *Play of Love.* Es handelt von dem Einfluss der allmächtigen Leidenschaft der Liebe auf das menschliche Gemüth und zeigt die Leiden und Freuden, die sie dem Menschen bringt. Das geschieht im modernen Lustspiel auch, aber es zeigt den allgemeinen Gedanken an einem concreten Falle. Das *Play of Love* lässt aber den allgemeinen Satz durch Personen vorführen, die als solche nicht menschliche Wesen von Fleisch und Blut sind, die die Sympathie oder Antipathie des Zuhörers herausfordern. Der geliebte Liebhaber ist nicht dieser oder jener, sondern der Liebhaber in abstracto. Und das sind auch die anderen dramatis personae: hypostasirte Gemüthszustände, die von der Liebe verursacht sind. Das Verfahren ist jedoch schon verfeinert. Denn während die Moralitäten sich damit begnügen, das menschliche Ich in eine Anzahl einander mehr oder weniger entgegengesetzter Eigenschaften zu spalten, wird in dem „Liebesspiel“ eine einzige Leidenschaft vorgenommen und ihr Einfluss an mehreren Wesen gezeigt.

Aehnliches gilt von dem *Play of Weather.* Zwar sind die darinnen auftretenden Bittsteller keine Qualitäten mehr, aber sie sind doch nichts mehr als Vertreter von ganzen Ständen und Berufsclassen mit generellen Namen. Den Personen an sich kommt kein charakteristisches Merkmal zu. Sie sind also auch blos abstract.

Noch entschiedener als in diesem Punkte macht sich der Einfluss der Moralitäten mit Bezug auf ihre didaktische Tendenz geltend.

Dies ist der Fall im „Wetterspiel“, im „Liebesspiel“, den „*Four P's*“ und „*Wit and Folly*“. Aber nicht mehr in gleichem Masse ist die lehrhafte Absicht mit der Structur der Stücke verwachsen. Das *Interlude* von den „Vier P“ oder „das Liebesspiel“ könnte auch ohne die Schlussmoral bestehen, nicht so jedoch ein *Moral play.* Das Spiel vom Wetter trägt den Stempel des Lehrhaften am deutlichsten. Es will an einem lustigen Beispiel nachweisen, dass der

Menschen Wünsche einander diametral entgegengesetzt sind, so dass es unmöglich ist, sie auch nur in dem Falle des Wetters zu vereinigen. Darauf zielt das ganze Stück ab wie ein Syllogismus. Nicht so einheitlich ist schon die Composition von „*Play of Love*" und „*The Four P's*". Es ist schon oben[1]) gesagt worden, dass beide Stücke vor dem wirklichen Ende zu Ende sind: das erstere nach dem Ohnmachtsanfall des Liebhabers, das letztere nach der Verzichtleistung des Pilgrims. Sie werden aber dennoch fortgeführt, damit der Dichter die Moral, die daraus wirklich resultirt oder auch nicht, anhängen kann. Was ist die Ursache dieses zähen Festhaltens an einem ganz undramatischen Princip? Warum hat sich John Heywood nicht auch in diesen Stücken von dieser Fessel losgemacht, wie in dem „Ablasskrämer und Mönch" und dem „Hahnreispiel"? Theils hatte der Dichter selbst eine starke Neigung zum Lehrhaften,[2]) theils stand er unter dem Drucke der Gewohnheit, so dass diese moralisirenden Schlüsse als eine Concession an den Zeitgeschmack betrachtet werden müssen.

Das Hauptmotiv aller *Interludes* von John Heywood ist Zank und Streit. An und für sich ein unentbehrliches Motiv jeder Posse, ist es von dem Dichter einerseits zu monoton gehandhabt, andererseits geradezu zu Tode gehetzt worden. Das Thema des Streites ist meist ein abstracter Satz. In „*Wit and Folly*" handelt es sich darum, „ob es besser sei, ein Narr oder ein Weiser zu sein", im *Loveplay* „ob es besser sei zu lieben und geliebt zu werden, oder nicht", im *Weatherplay* wird nachgewiesen, dass „der Menschen Wünsche unvereinbar seien". In „*Pardoner and Friar*" und „*The Four P's*" handelt es sich schon um etwas mehr Greifbares, nämlich den Werth verschiedener Seelenrettungsmethoden. Auch ist in beiden der Streit durch den Brotneid motivirt. Das concreteste Streitobject ist aber die Pastete im Hahnreispiel. Je concreter das Streitobject, desto grösser wird das Interesse des Zuhörers sein. Der

---

[1]) Siehe S. 43, 54.

[2]) Siehe S. 20 f.

Streit um die abstracten Sätze der drei erstgenannten Stücke wird uns weniger interessiren als der in den zwei folgenden. Das beste Stück in dieser Beziehung ist daher das Hahnreispiel.

Es ist ferner nicht zu leugnen, dass all der Streit in Heywoods Stücken in stereotyper Weise beginnt und verläuft. Eine Person tritt auf, äussert eine Meinung; ihr wird von einer andern widersprochen; daraus entwickelt sich ein Streit, der mit Argumenten geführt wird. Nur in der Entscheidung macht sich ein Unterschied bemerkbar. Der Zank endet entweder mit der Bekehrung einer Partei, wie in W. F., L. P., W. P. und F. P., oder mit einer Prügelei, wie in P. F. und I. H.

Das Streitmotiv, sowie die ganze Art seiner dramatischen Entwicklung ist eine Erbschaft der Moralitäten. Aber auch die Moralitäten standen in dieser Beziehung unter französischem Einfluss. Er ist in den ältesten, z. B. „*Castle of Perseverance*“ nicht minder ausgeprägt als in Skeltons „*Magnyfycence*“. Die Moralitäten hatten die Allegorie der epischen Dichtung entnommen. Die Allegorie war ein Kunstproduct. Auch das Streitmotiv der Moralitäten und seine ganze juristisch-casuistische Durchführung ist gelehrten Ursprungs. Schon im 13. Jahrhundert waren in Frankreich neben den Mysterien und Mirakeln Spiele rein profaner Natur gespielt worden, die ihren Streitcharakter schon durch den Namen *Jus, Jeu* andeuten. Auch aus der Lyrik und Didaktik der Trouvères gingen dramatische Compositionen rein weltlicher Art hervor. Diese *Disputaisons* und *Débats* zeigen auch schon im Namen ihren Charakter. Die „Farcen der *Bazochiens* [1]) sind auch oft nichts weiter als ein witziger Wettstreit über irgend ein gegebenes Thema, in welchem sich Witz und Humor mit juristischer Casuistik vereinte. Das Spiel *Pierre de la Broche qui dispute a Fortune par devant Reson* weist auf die *Disputaisons* der *Trouvères* zurück und auf die späteren *Querelles* wie *Moralités* fort.“ Die Moralitäten aber beeinflussten ihrerseits das komische Inter-

---

[1]) Eberts Jahrbuch I. Besprechung der *Etudes historiques sur les Clercs de la Bazoche,* p. 235—240.

lude Heywoods. Das *Interlude* „*Wit and Folly*“ zeigt den juristisch-casuistischen Charakter am einfachsten, reinsten und deutlichsten: es ist auch nichts Anderes als ein witziger Wettstreit über ein gegebenes Thema, in welchem sich Witz und Humor mit juristischer Casuistik vereinten. Diese von den französischen *Jongleurs* und den *Confréries* und andererseits den Minstrels gespielten Streitstücke, sowie die englischen Interludes waren Zwischentafelstücke, während die Zwischenspiele anderer Völker Zwischenactspiele waren. Auch darin zeigt sich der französische Einfluss auf das englische *Interlude.*

Die ersten Interludespieler in England erscheinen im Jahre 1464 unter Edwards IV. Regierung. König Heinrich VII. hatte seine *Players of Interludes.* Da er von 1471—1485 in Frankreich sich aufhielt, brachte er sich eine französische Schauspielertruppe nach England mit. Ob John Heywood, der 1514 an den Hof kam, irgendwie direct von den Stücken dieser französischen Schauspieler beeinflusst wurde, kann ich bloss als Vermuthung hinstellen.

Die Folge des starken Hervortretens von Streit, Zank und Disput ist, dass die Handlung der Moralitäten so gut wie die des komischen *Interludes* vom rhetorischen Wust überwuchert ist. „*Wit and Folly*“ ist ganz rhetorisch und hat keinen andern Anspruch dramatisch zu heissen, als dass es die Form des Dialogs hat. Es ist ein „Gesprächsspiel“. In beschränkterem Masse gilt dies auch von anderen *Interludes.* Das „*Loveplay*“, das „*Weatherplay*“, „*The Four P's*“ und auch „*The Pardoner and Friar*“ bestehen zum grösseren Theile aus Reden. Die genaue, oft spitzfindige Abhandlung einer gegebenen Frage oder Behauptung, ihre Exemplification, die sichtliche Freude an dem Abwägen von Gründen und Gegengründen ist für die Moralitäten wie für das komische Interlude charakteristisch. Es war die Leidenschaft des streitsüchtigen Zeitalters und nimmt den Dichter so ganz in Anspruch, dass er vergisst Handlung einzuführen. Wo aber Handlung vorhanden ist, da wird sie von dem langweiligen Abhaspeln logischer Beweise oft vollständig verschüttet.

Auch das erzählende Element nimmt, wie schon in den Mysterien und den Moralitäten, so auch in dem komi-

schen Interlude einen verhältnissmässig zu grossen Raum ein. So ist „*The Four P's*“ durch die langen Geschichten des Apothekers und des Ablasskrämers — vom dramatischen Standpunkt genommen — entstellt. Selbst das beste Stück Heywoods, die Hahnreicomödie, ist von dieser Unzukömmlichkeit nicht frei. Der Dichter hat es nicht über sich bringen können, uns die drei Wundercurgeschichten des Priesters zu ersparen. Gerade diese eingestreuten Geschichten sind die am meisten humoristischen Partien der Stücke, und Fairholt urtheilt darüber, dass sie „*with Chaucerian verve*“ erzählt sind. Daraus sieht man, dass Heywoods Stärke in der Composition epischer Poesie, d. h. der versificirten komischen Erzählung lag. Die Tradition von Heywoods Erzählertalent bestätigt nur diese Thatsache.

Zu den epischen Bestandtheilen des komischen *Interludes* gehören auch die Reiseberichte im *Weatherplay* und in *The Four P's,* die auch schon in den Mysterien und Moralitäten beliebt waren. Hierin spiegelt sich eine andere Richtung der Zeit, die Freude an Entdeckungen und Reisen.

Eine andere Eigenthümlichkeit, die ebenfalls aus dem Nachlass der Moralitäten stammt, ist die Figur des Lustigmachers, des *Vice* der *Moralplays.* In zwei Interludes kommt diese Persönlichkeit vor, in dem *Weatherplay* und dem *Loveplay.* Sie heisst zwar in jenem „*Merry Report*“, in diesem „*Neither Lover nor Loved*“, aber die Bühnenanweisungen bezeichnen ihn geradezu als „*Vice*“. In „*The Four P's*“ trägt der Apotheker, in „*John, the Husband*“ der Pantoffelheld John viele Züge des *Vice,* doch nicht mehr den Namen. Beide repräsentiren den Vice in seinem Uebergange zum Clown.

Die Art und Weise der Mysterien und Moralplays, die Handlung mit Anreden an das Publicum zu beginnen, findet sich in dem komischen *Interlude* wieder. Sowie zum Beispiel in der Moralität „*Nature*“ die allegorische Figur des Stolzes *(Pride)* die Zuhörerschaft vor Beginn des Stückes anspricht, oder John Bale seine „*Interludes*“ mit chorusartigen Reden als „prolocutor“ einleitet, so wird auch Heywoods „Wetterspiel“ mit einer ganz ähnlichen Anrede Jupiters

eröffnet. Selbst das Versmass dieser Ansprachen ist oft dasselbe, nämlich die siebenzeilige Strophe (ababbcc). Nur herrscht bei Heywood eine grössere Abwechslung.

Im „*Play of Love*“ richtet der unglückliche Liebhaber seine Klagen an die Zuschauer; die Predigt des Mönches in „*The Pardoner and Friar*“ ist an die im *banquetting room* wirklich anwesende Gesellschaft gerichtet; ihr werden auch die Reliquien gezeigt; ihr gibt der Pilgrim in „*The Four P's*“ seinen Reisebericht, bevor noch eine andere Person auf der Bühne ist.

Ich kann hier mit Ward, Ebert und Anderen nicht übereinstimmen, dass man diese Reden von Personen, die allein auf der Bühne sind, als „Monologe“ im modernen Sinne zu fassen hat. Man wird nicht mit Ward sagen können, dass z. B. das „Hahnreispiel“ Heywoods mit einem Monolog („*soliloquy*“) beginnt. Denn aus dem Inhalt geht ja hervor, dass diese Ansprachen theils dem Publicum direct Auskunft geben, theils von dem Publicum Auskunft verlangen. Ebensowenig können die Flüche und Verwünschungen des Gemahls in demselben Interlude als Monologe gelten. Der moderne Monolog hat den Zweck, die Gedanken des Spielers dem Publicum, nicht den Mitspielern zu vermitteln. Frau Tyb hört und versteht aber die sogenannten Monologe ihres Gemahls nur zu gut. In diesen Reden von Personen, die auf der Bühne allein sind, wird man zwar Keime von dem dramatischen Hilfsmittel des „Monologs“ erblicken dürfen, doch nicht Monologe selbst. Das Publicum der *Miracle-* und *Moralplays,* sowie das des komischen *Interludes* war eben noch nicht durch die Schranke von den Bühnendarstellern getrennt, die heutzutage zwischen beiden aufgerichtet ist. Die Zuhörer spielen vielmehr in dem Stücke mit. Die active Rolle des Publicums mag zwar das Interesse der naiven Zuhörer in hohem Grade gefesselt haben; sie spricht jedoch nicht sehr zu Gunsten des Zeitgeschmacks und der Höhe der dramatischen Kunst. Diese war eben noch nicht zu der Erkenntniss gekommen, dass die Handlung auf der Bühne als ideal gelten muss. Die Zuschauer im modernen Theater dürfen nur einen idealen

Antheil an den dramatischen Vorfällen auf der Bühne nehmen; dem modernen Dichter ist es nicht gestattet, das Publicum in das Thun und Treiben auf der Bühne zu verwickeln. Das komische Interlude John Heywoods jedoch trug kein Bedenken, diesen von den *Miracle-* und *Moralplays* überlieferten cordialen Zusammenhang zwischen Publicum und Bühne zu pflegen.[1])

Auch die Schlüsse der *Moralplays* sind in dem komischen *Interlude* wieder anzutreffen. Mit Ausnahme von zweien (P. F. und J. H.) schliessen alle mit moralisirenden Ansprachen an das Publicum in der feierlichen Form der siebenzeiligen Strophe.

Einen weiteren Berührungspunkt zwischen den *Moralplays* und dem komischen *Interlude* bildet die Art und Weise, wie eine Art von poetischer Gerechtigkeit geübt wird. Die Personen der Stücke werden von der Schlechtigkeit ihrer Lebensführung und der gefährlichen Verkehrtheit ihrer Anschauungen überzeugt und am Ende zu besserer Aufführung und Reue bekehrt: die Sittlichkeit triumphirt. Ganz in derselben Weise werden im „Wetterspiel" die Bittsteller von der Unvereinbarkeit ihrer Wünsche überzeugt und schliesslich gezwungen, die Weisheit der bestehenden Weltregierung anzuerkennen. Die Liebesleute im „*Loveplay*" müssen nach langwierigem Streite endlich zugeben, dass wahre Glückseligkeit nur in der Liebe Gottes zu finden sei. Die vier P müssen sich trotz ihrer im Stücke so weit auseinandergehenden Ansichten zum Schluss der Autorität der Kirche unterordnen. „*Wit and Folly*" endigt mit der Niederlage und Bekehrung James, des Verfechters des im Stücke abgehandelten paradoxen Satzes.

Wie die Moralitäten, so weist auch das komische *Interlude* eine entschieden satirische Tendenz auf. Ueber Art und Ziel der Heywood'schen Satire wird noch später gesprochen werden. Auch der Gebrauch von Gesangseinlagen ist beiden gemeinsam. Im „Wetterspiel" lässt sich

---

[1]) Eine viel spätere Parodie auf diese Zustände ist Beaumont und Fletchers „*The Knight of the Burning Pestle*".

Jupiter auf dem Throne sitzend ein Lied vorsingen; dem „Liebesspiel“ ist ein Skelton'sches Liebeslied einverleibt, und in *The Four P's* muss der Hausirer durch ein Trinklied sein gesellschaftliches Talent nachweisen.

Diese Erwägungen, glaube ich, sind hinreichend, die Innigkeit des Zusammenhanges zwischen den Moralitäten und Heywoods komischem Interlude zu beweisen.

Aber es waren nicht die Moralitäten allein, an welche sich Heywood in seinem pfadfindenden Beginnen wandte. Schon Fairholt hat in der Einleitung zu seiner Ausgabe von „*Wit and Folly*“ gezeigt, dass die Rede des Ablasskrämers im „*Pardoner and Friar*“ beinahe wörtlich Chaucers *Pardoner's Prologue* entlehnt ist. Morris hat die betreffende Stelle in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe des Prologs abgedruckt und Skeat unsern Dichter eines „*impudent plagiarism*“ beschuldigt. Nach einer nur oberflächlichen Vergleichung kann über das literarische Anlehen Heywoods kein Zweifel sein. Von welcher Art es war, wird eine kurze Probe zeigen.[1])

Chaucers *Pardoner's Prologue.*[2])	Heywoods *Pardoner and Friar.*[3])
First I pronounce whennes that I come	*But first ye shall know well,* *y^t I com fro Rome.*
And than my bulles shewe I, alle and somme	*Lo here my bulles,* *all and some*
Our lige lordes seel on my patente	*Our lyege lorde seale* *here on my patent*
That shewe I first, my body to warente,	*I bere with me,* *my body to warant;*
That no man be so bold, ne preest ne clerk,	*That no man be so bolde,* *be he preest or clarke,*

[1]) Um einen Paralleldruck der betreffenden Stellen zu ermöglichen, habe ich die vierhebige Langzeile Heywoods durch die Cäsur in zwei Theile zerlegt und berufe mich zum Beispiel auf den Vorgang J. M. Cowpers in Robert Crowleys „*Thirty-one Epigrams*“. *Early Engl. Text Soc., Extra Ser.,* Nr. 15.

[2]) M. A. Skeat, *The Tale of the Man of Lawe etc. Clarendon Press.,* p. 40 f.

[3]) Morris, *Prologue etc.* ibid. p. 142 f.

Me to destourbe of Cristes holy werk;	*Me to dysturbe* *of Chrystes holy warke;*
. . . .	. . . .
Than haue I in latoun a shoulder-boon	*Fyrst, here I shewe ye,* *of a holy Jewes shepe*
Which that was of an holy Jewes shepe	*A bone, I pray you* *take good kepe*
,Good men', seye I, ,tak of my wordes kepe;	*To my wordes,* *an marke them well:*
If that this boon be wasshe in any welle,	*Yf any of your bestes* *belyes do swell,*
If cow, or calf, or sheep, or oxe swell	*Dyppe this bone in the water* *that he doth take*
That any worm hath ete, or worm ystonge	*Into his body,* *an the swellynge shall slake.*
Tak water of that welle, and wash his tonge	*And yf any worme* *haue your beestes stonge*
And it is hool anon; and forthermore,	*Take of this water,* *and wasshe his tonge,* *And it wyll be hole anon;* *and furthermore*
Of pokkes and of scabbe, and euery sore	*Of pockes, and scabbes,* *and every sore,*
Shal euery sheep be hool, that of this welle	*He shall be quyte hole* *that drynketh of the wel*
Drinketh a draughte; tak kepe eek what I telle.'	*That this bone is dipped in;* *it is treuth that I tell!*
If that the good-man, that the bestes oweth,	*And yf any man* *that any beste oweth*
Wol every wike, er that the cok him croweth,	*Ones in the weke,* *or that the cocke croweth,*
Fastinge, drinken of this welle a draughte,	*Fastynge wyll drynke* *of this well a draughte,*
As thilke holy Jewe our elders taughte,	*As that holy Jew* *hath vs taught,*
His bestes and his stoor shal multiplye.	*His beestes and his store* *shall multeply.*
And, sirs, also it heleth Jalousye;	*And maysters all* *it helpeth well*
For, though a man be falle in Jalous rage,	*Thoughe a man be foule (?)* *in ielous rage,*
Let maken with this water his potage,	*Let a man with this water* *make his potage,*
And neuer shal he more his wyfe mistriste	*And neuermore shall he* *his wyfe mystryst.*

And had she taken preestes two or three.	*Or had she been taken with friars two or three.*
Heer is a miteyn eek, that ye may see.	*Here is a mytten eke, as ye may se,*
He that his hond wol putte in this miteyn	*He that his hande wyll put in this myttayn,*
He shal haue multiplying of his greyn,	*He shall haue encrease of his grayn,*
Whan he hath sowen be it whete or otes,	*That he hath sowne, be it wete or otys,*
So that he offre pens, or elles grotes.	*So that he offer pens, or els grotes.*

Hier folgen bei Heywood mehrere Reliquien und die Anpreisung ihrer Wunderthätigkeit, die sich bei Chaucer nicht finden, worauf eine beiden gemeinsame Stelle die Rede des *Pardoners* in Heywoods *Interlude* abschliesst. Da sich diese Zeilen in Morris Citat nicht mehr finden, gebe ich sie aus der 1874er Ausgabe von Dodsleys *Old Plays I.* und ergänze die in Skeats Ausgabe fehlenden Verse aus Tyrwhitt:

Good men and wommen, o thing warne I yow,	*But one thing, ye women all, I warrant you:*
If any wight be in this chirche now,	*If any wight be in this place now,*
That hath doon sinne horrible, that he	*That hath done sin so horrible that she*
Dare nat, for shame, of it yshriuen be,	*Dare not for shame thereof shriven be,*
[Or any woman, be she young or old,	*Or any woman, be she young or old,*
That hath ymade hire husbond cokewold][1])	*That hath made her husband cuckold:*
Swich folk shul haue no power ne no grace	*Such folk shall have no power nor no grace*
To offren to my reliks in this place.	*To offer to my relics in this place;*
And wol so fyndeth him out of swich blame,	*And whoso findeth herself out of such blame*
He wol com vp and offre in goddes name,	*Come hither to me, on Christ's holy name.*

[1]) Die zwei Verse zwischen [ ] sind aus Tyrwhitt. Die sechs letzten Heywood'schen Verse bilden eine sechszeilige Skeltonische Schweifreimstrophe.

And I assoille him by the auctoritee	*And because ye* *Shall unto me* *Give credence at the full*
Which that by bulle ygraunted was to me.	*Mine authority* *Now shall ye see* *Lo, here the Pope's bull.*

Es ist hier meine Sache nicht, das Verhältniss zwischen Chaucer und Heywood von der Seite des literarischen Anstandes zu beurtheilen. Ich will lieber einige Gründe angeben, die Heywoods sclavische Nachahmung erklären. Da er der erste Dramatiker war, der erfundene individuelle Charaktere auf die Bühne brachte,[1]) so tappte er in dieser Beziehung theils ganz im Finstern, theils bewegte er sich in einem unsicheren Zwielicht. Ist es da zu verwundern, dass er sich bei dem gänzlichen Mangel an dramatischen Mustern und in Verlegenheit um wirklich individuelle Charaktere an den grossen Meister der Charakteristik wandte? Anstatt ihn dafür zu tadeln, werden wir eher Heywoods gesundes poetisches Urtheil anerkennen müssen, das ihn auf Chaucer hinwies in einer Sache, in welcher ihn seine dramatischen Vorgänger so ziemlich im Stiche liessen. Das reguläre englische Lustspiel konnte sich keinen bessern Pathen wünschen als Chaucer.

Ausser dieser offenbaren Plünderung Chaucers gibt es in Heywoods *Interludes* noch sonst Spuren seiner Bekanntschaft mit Chaucers *Canterbury Tales.* Einzelne Züge und Worte von Heywoods *Friar* sind dem *Frere Limitour* des Prologs entlehnt:

Chaucers *Prologue* v. 229, 230.	Heywoods *P. F.* v. 463, 465.
For many a man so hard is of herte	*But some of you* *so hard be of heart —*
He may not wepe although him sore smerte	*Ye cannot weep* *though ye full sore smart.*

Hie und da finden sich Züge Chaucer'scher Charaktere auf solche Heywood'sche übertragen, die nicht den Originalen

---

[1]) Mit Ausnahme vereinzelter Fälle in den *Miracle-plays* vgl. Ebert I, p. 156, 157.

entsprechen. Das Lieblingsschlagwort von Chaucers *Pardoner* „Radix malorum cupiditas" wird dem *Friar* in den Mund gelegt; die Praxis von Chaucers *Frere* Prol. 232

His typet was ay farsed ful of knyfes
And pynnes, for to yive faire wyfes

gehört zur Ausstattung des Hausirers in *The Four P's.* Das Küssen der Reliquien zu Ende von Chaucers *Pardoner's Tale* ist sammt der derben Antwort des Wirthes in *The Four P's* nachgeahmt.

Seinen Zeitgenossen John Skelton scheint Heywood nur in Sprache und Versification[1]) nachgeahmt zu haben. In Skeltons *Colin Clout* ist eine köstliche Beschreibung eines *Friar Limitour* und v. 19—26 heisst es:

He cryeth and he creceth,
He prigeth and he peketh,
He chydes and he chatters,
He prates and he patters,
He clytters and he clatters,
He meddles and he smatters
He gloses and he flatters.

Heywoods *Friar* sagt v. 8—13:

I come not hither to poll nor to shave,[2])
I come not hither to beg nor to crave,
I come not hither to gloss nor to flatter,
I come not hither to babble nor to clatter
I come not hither to fable nor to lie.[3])

Wenn auch keine so sclavische Nachahmung wie in dem Falle Chaucers, ist diese und sind andere Stellen in Heywoods *Interludes* doch eine Nachahmung Skeltonischer Manier.

---

[1]) Siehe Versbau S. 105.

[2]) Vgl. Skelton, *Why Come ye nat* etc. v. 97
With pollynge and shavynge.

[3]) Ib. v. 702: *This is no fable nor no lie.*

John Heywoods Verdienste um das englische Drama.

In dem vorigen Abschnitt ist der Versuch gemacht worden, das Abhängigkeitsverhältniss des komischen *Interludes* von literarischen Vorgängern festzustellen. Es bleibt noch übrig, den dramatischen Werth desselben zu prüfen, um John Heywoods Verdienste um das englische Drama würdigen zu können. Der Massstab der Beurtheilung kann natürlich nicht derjenige sein, den man an die besten dramatischen Erzeugnisse aller Zeiten und Völker anzulegen pflegt. Der dramatische Dichter ist ja mehr als jeder andere den Einflüssen und dem Geschmacke der Zeit unterworfen. Er kann daher für mancherlei Fehler und Unzulänglichkeiten, die mit dem Kindesalter der dramatischen Poesie zusammenhängen, nicht ohneweiters verantwortlich gemacht werden. Die historische Betrachtungsweise wird vielmehr diese Mängel und Schwächen zu erklären suchen, anstatt sie zu verdammen. Die Verschiedenheit des Standpunkts hat auch die Beurtheilung unseres Dichters sehr beeinflusst. Warton, der ein Feind aller Schnurren und jeder Possenreisserei und John Heywood überhaupt nicht gut gesinnt war,[1]) sagt von seinen Stücken, sie seien „ohne Handlung, Humor und Charakter; sie bestehen aus gemeinen Vorgängen und den Reden eines Possenreissers“. Doch schon Collier gelangte nach genauerer Durchsicht zu einer gerechteren Schätzung der *Interludes*. Damit hat er der ausserordentlich anerkennenden Kritik Wards den Weg gebahnt. Dieser nennt Heywood einen wahren Vorgänger Ben Jonsons und Shakespeares; seine poetischen Eigenschaften hätten das Kindesalter des englischen Dramas vor dem Vorwurf der tiefsten Inferiorität bewahrt. Wenn man von einem Dichter behauptet, dass er weder im Stande sei, eine Fabel, noch Humor und Charaktere zu entwickeln, so spricht man

---

[1]) Die Abneigung des Kritikers gegen den Dichter geht auch aus seinen absprechenden Urtheilen über die Epigramme und „*Spider and Flie*“ hervor. IV, 82.

ihm überhaupt die Befähigung ab, ein komisches Stück zu schaffen.

Die Handlung der Heywood'schen *Interludes* ist allerdings oft sehr spärlich. Das Gesprächspiel „*Wit and Folly*“ hat so gut wie gar keine Handlung; im „Wetterspiel“ beschränkt sie sich auf das Kommen und Gehen der Personen. Das „Liebesspiel“ hat nur einen einzigen wirksamen dramatischen Vorfall, nämlich das Hereinstürzen des *Vice*, seinen Feuerruf, die dadurch herbeigeführte Ohnmacht des Liebhabers, die Wiederbelebungsversuche und sein freudiges Erwachen. „*The Pardoner and Friar*“ geht wenigstens auf eine Prügelei aus. Auch in der englischen frühen Komödie waren Prügel oft der „witzigste Einfall“. Was Mannigfaltigkeit der Handlung anbelangt, macht das „Hahnreispiel“ eine rühmliche Ausnahme. Der lebhafte häusliche Streit, der das Stück eröffnet, das Aus- und Ankleiden Tybs, die unfreiwilligen Zurüstungen zum Gastmahl, die Hans treffen muss, sein fluchtähnlicher Rückzug, um den priesterlichen Hausfreund zu holen, ihre Rückkunft, die vergeblichen Versuche des Gemahls, den löcherigen Wassereimer zu stopfen, während die Pastete von den Verschworenen verzehrt wird, und das köstliche Prügelfinale — alle diese Vorfälle geben dem Stück eine Abwechslung, die wir in keinem *Interlude* Heywoods, noch weniger in irgend einem zeitgenössischen dramatischen Producte wiederfinden. Die so skizzirte Handlung war wohl hinreichend, eine einactige Posse auszufüllen. Und mehr als einen Act im modernen Sinne hat diese Posse kaum in Anspruch genommen. Die Zeit für die Aufführung eines *Interlude* war knapp bemessen und durfte nicht überschritten werden.[1]) Das längste Stück Heywoods, „*The Four P's*“ (circa 1200 Verse), entspricht etwa zwei

---

[1]) *Methynkethe I cowlde mak yt other wyse apere,*
Save I lack tyme to dylate matter here,
For tyme of reasonyng wold be long therin
And tyme of reasonyng must be short here in

W. F. 10. 18—21 und ib. 11—12:

Ryght now yowrself cowld wey in ryght wytty sort;
That resonyng here now, of reason must be short.

Acten von Udalls *„Ralf Roister Doister“* oder Shakespeares *„Comedy of Errors“*.

Die Composition der *Interludes* ist von verschiedener Geschicklichkeit. Das schwächste Stück in dieser Beziehung ist, wenn wir *„Wit and Folly“* ganz ausschliessen, das „Liebesspiel“. Bis zu dem Moment, wo der *Vice* hereinstürzt und durch seinen närrischen Einfall dem hartnäckigen Streit eigentlich ein Ende macht, bewegt sich das Stück noch verhältnissmässig rasch. Doch anstatt es mit irgend einer cynischen Satire, die Heywood sonst geläufig ist, zu schliessen, wird der Gedankengang des Streites, den der Zuschauer inzwischen vergessen hat, wieder aufgenommen. Dadurch wird der Komik die Spitze abgebrochen, und zwar zu Gunsten eines moralischen Gemeinplatzes. Im „Wetterspiel“ ist wenigstens der Versuch gemacht, den Zusammenhang zwischen dem, was da auf der Bühne vorgeht, zu motiviren: Jupiters Entschluss, die Menschen vor seinen Thron zu laden, ist die Folge des Streites der Götter, und die schliessliche Entscheidung ist durch die Verschiedenheit der Wünsche der Menschen begründet. Das Gezänke der Götter, die Schnurren des *„Merry Report“* geben dem *Interlude* eine Art von dramatischer Bewegung, wenn auch keine wirkliche Handlung. In der Composition der übrigen *Interludes* macht sich ein Fehler bemerkbar, der von dem Ueberwiegen des rhetorischen und epischen Elements verschuldet ist. So lange nämlich der obligate Streit nur von zwei Personen geführt wird, mochte die humoristische Führung des Dialogs, der Mutterwitz und die stark gewürzten Spässe der Spieler den Zuschauer vergessen lassen, dass er eigentlich Handlung zu erwarten hat. Wie aber der Dichter mehr als zwei Personen auf die Bühne bringt und eine Ensemblescene beginnen soll, erlahmt seine dramatische Kunst. Die Behandlung solcher Scenen zeigt, dass man von der Verpflichtung des dramatischen Dichters, die Personen auf der Bühne zu beschäftigen, noch keine rechte Ahnung hatte. Diese Personen sind, wie G. Freytag sagt, eine Gesellschaft, für deren Unterhaltung der Dichter als unsichtbarer Gastgeber zu sorgen hat. Aber in *„The Four P's“* müssen mehrmals drei Personen auf der

Bühne müssig stehen, während die vierte lange Geschichten erzählt und die Handlung stockt. Selbst das gelungenste Product von Heywoods Komik, das „Hahnreispiel", ist von dieser Unzukömmlichkeit nicht frei. Während der Erzählung der Geschichten ist der Darsteller des Pantoffelhelden gezwungen, entweder allerlei Allotria zu treiben oder aus der Rolle zu fallen. Aber auch hierin scheint Heywood schon das Richtige geahnt zu haben. Im „Wetterspiel" lässt er nämlich Jupiter, während „*Merry Report*" die Bittsteller verhört, abtreten und erst dann wieder kommen, da er seine Entscheidung zu fällen hat. Wie Heywood zu dem andern Extrem schwankt, sehen wir in „*The Pardoner and Friar*". Den zu langen zusammenhängenden Geschichten steht hier der in abgerissenen Sätzen stichomythisch geführte Dialog des Ablasskrämers und des Mönches gegenüber. Diese Vorwürfe treffen jedoch weniger den einzelnen Dramatiker, als vielmehr die noch geringe dramatische Kunst der Zeit. Es musste aber auf diese Umstände aufmerksam gemacht werden, weil daraus ein anderer Fehler der Composition entspringt. Die Handlung der komischen *Interludes* bewegt sich nämlich oft nicht continuirlich, sondern in Sprüngen; sie steht oft still und geht sogar oft rückwärts. Die langen Erzählungen bedingen nämlich, dass früher Gesagtes wiederholt werden muss. Dazu kommt, dass Heywood nicht immer der Versuchung widersteht, nach Bühneneffecten zu haschen, und dadurch die Handlung verzögert. Das Auftreten einer Person lässt er selten vorübergehen, ohne seine Witze zu reissen, wie z. B. in dem Falle des „*Merry Report*" oder des Hausirers in *The Four P's*. In dem letztern Stück wird auch die vorgeschlagene Lügenprobe, auf die das Publicum schon gespannt ist, durch das Auskramen der Reliquien und Medicinen verschoben. Es ist also „*The Four P's*", obwohl voll von Humor und glücklicher Charakterisirung, eine ziemlich fehlerhafte Composition. Doch war sich der Dichter auch in diesem Stücke instinctiv seiner dramatischen Pflichten so weit bewusst, dass er uns wenigstens die dritte projectirte Geschichte des Pilgrims schenkt. An ihre Stelle hat er die ungeheuerliche Lüge gesetzt, die den Wendepunkt des *Interlude* bildet. Sie ist



ein Beweis von Heywoods vis comica und war geeignet, durch ihr plötzliches Erscheinen zu überraschen. Den Bruch der Composition, der trotzdem darin lag, mochte das naive Publicum leicht übersehen.

Diese Kritik scheint mit dem früher geäusserten Vorsatz,[1]) nicht den modernen Massstab der Beurtheilung anzuwenden, in Widerspruch zu stehen. Doch wird es sich gleich zeigen, dass John Heywood eine viel bessere Gabe der Composition zu Gebote stand, als er in „*The Four P's*“ und den anderen *Interludes* zu verwenden für nöthig fand. Mein Massstab ist also nur von seinen besseren Leistungen abstrahirt.

So ist schon in „*The Pardoner and Friar*“ das allmälige Wachsen der Leidenschaft der beiden Gottesstreiter von gegenseitiger Nichtbeachtung bis zum höchsten Zorn und den schärfsten Angriffen rasch und kräftig entwickelt und die schliessliche Prügelei gut motivirt.

Das bei Weitem bestcomponirte *Interlude* ist aber das „Hahnreispiel“. Von der Eingangsscene bis zum Ende steigert sich die Handlung lebhaft und ohne Lücke — freilich abgesehen von den eingelegten Priestergeschichten. Wir haben in dem Stücke sogar eine Intrigue in dem vorherigen Abkommen zwischen Tyb und dem Hausfreund bezüglich der Pastete, des löcherigen Eimers und der Uebertölpelung des Ehemanns. Ferner hat dieses Spiel in Hans eine Hauptperson, während in den anderen Stücken, abgesehen etwa von den zwei *Vice,* keine von den handelnden Personen die andere überragt. Die Lösung der Verwicklung, wie unwahrscheinlich sie auch im Anfange wegen der Feigheit Johns erscheinen möchte, ist durch die Ueberspannung der Geduld des armen Ehemanns trefflich begründet. Das Pastetenmotiv ist echt komisch. Der Gedanke, dass Unrecht leiden viel, überdies aber auch noch von dem Zerstörer seines häuslichen Friedens des Nachtmahls beraubt zu werden, zu viel ist, ist ebenso lächerlich, als unsterblich in der Komödie.[2]) Beiläufig bemerkt ist „*John, the Husband*“ die

---

[1]) Siehe S. 68.

[2]) Ward a. a. O.

älteste englische Komödie, in welcher der rechtmässige Ehemann gegenüber dem Hausfreund Unrecht bekommt, wie später so oft in dem Lustspiel der Restauration.

Als Resultat kann immerhin gelten, dass Wartons Kritik, Heywoods *Interludes* seien „*destitute of plot*“, erheblich einzuschränken, wenigstens aber das „Hahnreispiel“ davon ganz auszunehmen ist.

Wenn ich im Folgenden einige Bemerkungen über Heywoods Kunst der dramatischen Charakteristik mache, so will ich solche Personen, die blos Puppen sind, wie die Bittsteller im „Wetterspiele“, die personificirten Gemüthszustände des „Liebesspiels“ und die Streitenden in „*Wit and Folly*“, die blos Namen sind, von vornherein ausschliessen.

Die Charaktere des *Friars* und der beiden *Pardoner* sind zwar Chaucer entlehnt, aber die Idee, die zwei in den *Canterbury Tales* getrennten Personen dramatisch zusammengebracht zu haben, ist Heywoods. In ihrem Spiel mussten ihre Eigenthümlichkeiten besser hervortreten, was zur Folge hatte, dass sie von Heywood einigermassen überarbeitet sind. Die satirische Komik dieses Stückes liegt in dem Contrast zwischen der Sprechweise und der Denkungsart dieser *worthies*. Der *Friar* ist als ein heissblütiger, unduldsamer, grossmäuliger Prahler gezeichnet, dessen eigentliches Geschäft Heuchelei ist. Diese entspringt aus dem Widerspruch zwischen der freiwilligen Armuth, die er bekennt, und der Habgier, die er zu verbergen sucht. Der Ablasskrämer hat den grossen Vortheil über seinen Nebenbuhler, dass er sein Geschäft, den Vertrieb von Ablässen, wenigstens offen betreibt. Dazu hat er eine Art von pfiffiger Gutmüthigkeit und Aufrichtigkeit mitbekommen, die ihn seinen Vortheil über den scheinheiligen Gegner rückhaltslos ausbeuten lässt. Der *Pardoner* der „*Four P's*“ zeigt uns denselben Charakter in einer gemüthlicheren Situation. Hier entwickelt er dieselbe populäre Dialektik, die er sich durch lange Ausübung seines einträglichen Geschäftes erworben hat. Zu dieser Gabe gesellt sich ein reicher Schatz von Mutterwitz und ein gutmüthiger Zug gesellschaftlicher Neckerei. Der „*Palmer*“ gibt sich als Einfaltspinsel und wird auch als solcher von den Mit-

spielern angesehen. Seine vorgebliche Begriffsstützigkeit ist gepaart mit starrer Orthodoxie. Mit diesen Eigenschaften ausgestattet, scheint er der mindest Gefährliche bei der Lügenprobe; die Wachsamkeit seiner Mitbewerber ist eingeschläfert. Aber unter der bornirten Hülle verbirgt er eine Schlauheit, die im entscheidenden Momente die Mitspieler überrumpelt und ihm den Preis verschafft. Mit der Einfalt des Pilgrims ist die Superklugheit des Apothekers glücklich contrastirt. Der ehrgeizige Medicus ist ein grosser Sophist und Freidenker, vor dessen Cynismus weder Reliquien noch heilige Orte sicher sind. Ueber alle Vorurtheile erhaben, spricht er mit der grössten Blasirtheit und Unverfrorenheit über Gegenstände, die heutzutage schicklichkeitshalber von gesellschaftlicher Unterhaltung ausgeschlossen sind, mit denen man es aber damals so genau nicht nahm. Im Besitz einer aufgeblasenen Wichtigthuerei und eines undurchdringlichen Selbstbewusstseins, überragt er alle übrigen Heywood'schen Charaktere an Absurdität. Geübt in wortspalterischer Disputation, in welche er lateinische Brocken der verdächtigsten Sorte einmengt, erweist er sich selbst dem ablasskrämerischen Münchhausen überlegen und sieht deshalb auf die übrige Gesellschaft im Vollgefühl höherer Intelligenz herab. Der ganze Charakter wäre unausstehlich, wenn er nicht eine Beimischung von gutmüthiger Selbstironie erhalten hätte, die ihn sagen lässt:

My craft is such that I can right well
Send my friends to heaven and myself to hell

oder

Why, do 'pothecaries kill men?
By God, men say so now and then.

Die Mitte zwischen der extremen Einfalt des Pilgrims und der extremen Pfiffigkeit des Apothekers hält der *Pedlar* (Hausirer). Zwar ist auch er mit einem ausgiebigen Mundwerk begabt, von dem er bei der Anpreisung seiner Waaren einige recht ergötzliche Proben liefert, aber das ist bei ihm nur Geschäftssache. Als Mensch und Gesellschafter ist er ein Mann von grosser Lebenserfahrung und Lebens-

klugheit, die er im vielfachen Verkehr mit Menschen gewonnen hat; sein Grundsatz ist: „nil admirari“. Deshalb lässt er sich weder durch die Salbaderei des Apothekers, noch durch die Unverschämtheit des Ablasskrämers aus der Fassung bringen: er traut nur seinen eigenen Augen und Händen und urtheilt nach seinem *clear common sense.*

I know not where your tale to try
Nor yours, but in hell or purgatory
But his boldness has faced a lie
That may be tried in this company.

In seinem geschäftlichen Gehirn entspringt die Idee der Lügenprobe und des Seelenrettungsgeschäftes; durch seinen Mund scheint der Dichter häufig selbst zu sprechen.

Doch der gelungenste Charakter Heywoods ist wohl John im „Hahnreispiel“. Die elende Gestalt des Pantoffelhelden, in dem Prahlerei mit nichtswürdiger Feigheit, Albernheit und Leichtgläubigkeit glücklich gepaart ist, ist das Vorbild und der Ahnherr einer Legion von *cuckolds,* die im spätern englischen Lustspiel eine so hervorragende Rolle spielen. Durch die Häufung so unliebenswürdiger Eigenschaften wusste es der Dichter glücklich zu verhindern, dass der Zuschauer dem armen, um seinen ehelichen Frieden und sein Mahl gebrachten Ehemann Mitleid entgegenbringt, wodurch die komische Wirkung des Stückes wäre gefährdet worden. Tyb, Johns Weib, ist das Prototyp einer echten *Shrew.* Sie weiss mit weiblichen Praktiken, Ohnmachtsanfällen, Schelten, Drohungen, Befehlen, je nach Bedarf, eine unbegrenzte Herrschaft über ihren Gemahl zu behaupten. Damit verbindet sie eine moralische Verkommenheit, die sich in ihrem Verhältniss zu dem Priester und der selbst in Gegenwart des Ehemannes ganz ungenirten Vertraulichkeit mit dem Hausfreund zeigt. Sir John, der Priester, ist ein aus der grossen Menge seiner gleichwerthigen Amtsbrüder herausgeholtes Specimen des durchtriebenen, gewissenlosen Pfaffen, der mit seiner Autorität und höheren Intelligenz gegenüber seinen Pfarrkindern den schändlichsten Missbrauch treibt.

Alle diese Charaktere sind zwar freilich nicht mit feinem Griffel gezeichnet, aber sie stechen doch hinreichend von einander ab, so dass man John Heywood gegen Wartons Kritik eine entschiedene Gabe komischer dramatischer Charakteristik zusprechen muss.

Es ist endlich nicht schwer, den Dichter gegen den Vorwurf, dass er keinen Humor besitze, in Schutz zu nehmen. Freilich ist der Humor seiner Possen volksthümlich und grobkörnig. Volksthümlichkeit ist überhaupt ein Hauptmerkmal des komischen *Interlude.*

Die oben geschilderten Charaktere sind lebenstreue Abbilder von Individuen, die den unteren Schichten der damaligen englischen Gesellschaft angehören: der Bettelmönch, die beiden *Pardoner,* der Apotheker, der Hausirer, der Dorfpfarrer John,[1]) Hans, der Gemahl, der früher Sir Johns Kirchendiener war, ehe er seinen eigenen unglückseligen Haushalt begründete. Dass Heywoods Darstellung des Ablasshandels[2]) und der Sittenlosigkeit der Priesterschaft nicht übertrieben, sondern eher gemildert ist, geht aus den Schilderungen classischer Zeugen hervor.[3]) Der Ideenkreis der *Interludes,* die Denk- und Ausdrucksweise ist volks-

---

[1]) Robert Crowley in seinem „*Voyce of the Last Trumpet*" a. D. 1550 sagt in dem Capitel „*The Lewde or Unlerned Priestes Lesson*" v. 456—460:

Thou that art lewde wythoute learnynge
Whom communly men cal syr John.

Early Engl. Text Soc., Extra Ser., Nr. 15.

[2]) Vergleiche zum Beispiel „*The Stacions of Rome*". *Early Engl. Text Soc., Ertra Ser.,* Nr. 25.

[3]) . . . *whate breeche of matrimonie is there brought yn by theim (the priests)? such truely as was neuer, sins the worlde began, emong the hole multitude of the hethen . . . Ye, and what do they more? Truely nothing but applie theym silues, by all the sleyghtes they way, to haue to do with euery mannes wyfe, euery mannes doughter, and euery mannes mayde, that cukkoldrie and baudrie shulde reigne ouer all emong your subjectes etc.*

These be they that when they haue ones drawen mennes wiues to such incontinency, spende awey theire husbondes goodes, make the wimen to runne awey from theire husbondes, ye, rynne awey them silues both with wif and goodes, bring both man, wife, and children, to ydelnesse, theft, and beggeri. Early Engl. Text Soc., Extra Ser., Nr. 13. *A Supplication of the Beggars* von Simon Fish, geschrieben circa 1529.

thümlich. Der Schauplatz ist einmal die Dorfkirche, wo Bettelpredigten stattfinden, Ablässe feilgeboten und Reliquien angepriesen werden; das andere Mal das Dorfwirthshaus, wo Ablasskrämer, vagirende Pilger, der Dorfmedicus und der Hausirer sich treffen, oder die schwüle Stube des ehemaligen Kirchendieners John. In solchen Localitäten wird die Heilkraft der Reliquien ausposaunt, deren traditionelle Sammlung durch Heywood mit Seltenheiten bereichert erscheint, die mit den Chaucer'schen an Absurdität kühn den Vergleich aufnehmen können. Hier werden die Argumente der mönchischen Bettelrede an ein Publicum von primitiver Verstandesbildung gerichtet, dem der Prediger die eingestreuten lateinischen Brocken in hausbackenes Englisch übersetzen muss. Diese imaginäre Zuhörerschaft besteht meist aus Landvolk. Die Heilwirkung der Reliquien erstreckt sich auf Krankheiten des lieben Viehes und solche Gesundheitsstörungen der Menschen, die für ärztliche Kunst als unheilbar gelten und nur mit geheimen Heilmitteln curirt werden können; sie erstreckt sich auf Vermehrung der Feldfrüchte. Das Küssen und in den Mundnehmen so „anrüchiger" Dinge, wie die Reliquien sind, ist zu Chaucers Zeiten nicht minder volksthümlich und lächerlich gewesen, als in denen John Heywoods. Die Schilderungen der Leichenfeierlichkeiten der verstorbenen Brüder und Schwestern einer vorgeblichen Pardonergilde in P. F. ist auf eine Zuhörerschaft berechnet, deren sehnlichster Wunsch darin besteht, einst pompös begraben zu werden. Die Schilderung der Hölle, der Belustigungen der unterirdischen Bevölkerung stimmt mit der volksthümlichen Vorstellung von Hölle und Teufel bis auf die Hörner, Ketten und Bocksfüsse. Dennoch sind die *Interludes* nicht Volkspoesie; ich möchte sie vielmehr nach einer naheliegenden Analogie „höfische Dorfpoesie" nennen, denn die Stücke wurden ja von einem Höfling gedichtet und zur Belustigung des englischen Hofes aufgeführt.

Diese Volksthümlichkeit der *Interludes* beeinflusste natürlich auch den Humor derselben. Die Stücke John Heywoods enthalten an Spässen, Wortspielen, witzigen und witzig sein wollenden Einfällen eher zu viel, als zu wenig. Der

Humor ist nicht von der feinsten Sorte, und oft wird ein Witz in ungebührlicher Weise breitgetreten. Es ist nicht zu leugnen, dass in dem Heywood'schen Wein viel Satz ist, dass wir oft nicht nur die Blume eines Scherzes, sondern auch diesen Bodensatz zu kosten bekommen; es ist auch wahr, dass sich der Dichter oft wie Jack Pudding benimmt: aber wir dürfen nicht vergessen, dass er die ungekünstelten Aeusserungen eines naiven Volkswitzes wiedergibt. Nichtsdestoweniger ist echter Humor vorhanden, wenn er auch von der grobkörnigsten Sorte ist. Auch die strengste Kritik wird der Höllenfahrt des *Pardoners*, dem lächerlichen Contrast zwischen der Denk- und Handelsweise der Concurrenten in „*The Pardoner and Friar*", der Idee der Lügenprobe und besonders der Pastetengeschichte in dem „Hahnreispiel" Komik und urwüchsigen Humor nicht absprechen können. Alle diese Witze, Schnurren und Anzüglichkeiten wusste auch die höhere Gesellschaft des beginnenden 16. Jahrhunderts zu schätzen. Heywood kannte sein Publicum sehr wohl und musste es wissen, was ein komisches *Interlude* zugkräftig und bühnenfähig machte.

Die rohen Umgangsformen der volksthümlichen Typen, die Heywood ohne jede Idealisirung wiedergibt, müssen auch die zahlreichen Zoten, welche der Dichter besonders dem Apotheker und John, dem Priester, in den Mund legt, erklären. Die *Interludes* wurden zwar am Hofe gespielt, aber dieser Hof, ja selbst die strenggläubige und fromme Königin Maria, waren einem gelegentlichen Zötchen nicht abhold oder nahmen daran, wie an einer Selbstverständlichkeit, wenigstens keinen Anstoss. Die Verfeinerung der Umgangsformen war erst einer viel späteren Zeit vorbehalten. Doch waren alle diese Anzüglichkeiten und Unzweideutigkeiten der Heywood'schen Posse wenigstens kein Ausfluss der Lüsternheit, sondern von jener zwar rohen, aber durchaus unverdorbenen Sinnlichkeit, die Mr. Lawrence Sterne[1]) als Entschuldigungsgrund für

[1]) *Soon after „Tristram" had appeared, Sterne asked a Yorkshire lady of fortune and condition, whether she had read his book. „I have not, Mr. Sterne," was the answer; „and to be plain with you, I am informed it is not proper for female perusal." „My dear good lady," replied*

die Schlüpfrigkeit seiner Romane mit viel weniger Recht in Anspruch nahm, als John Heywood darauf hätte erheben können.

Der Humor des komischen *Interludes* ist meist satirisch. Die satirische Tendenz bildet überhaupt ein stark hervortretendes Merkmal von Heywoods dramatischer Poesie. Unser Dichter musste diese Erbschaft der Moralitäten[1]) um so bereitwilliger übernehmen, als er den directen Weg der Moralpredigt meist verschmäht. Aber er wusste diese satirische Absicht, die dem *Interlude* unentbehrlich war, mit dem komischen Charakter desselben besser in Einklang zu bringen, als die Moralitäten: er tritt selten mit der ernsten Miene des Sittenrichters auf wie diese, sondern er weiss seine Invectiven mit dem grinsenden Gesicht des Clowns vorzubringen und seine Streiche mit der Narrengeissel auszutheilen. Darin zeigt sich der gesunde dramatische Instinct des Possendichters. Er fühlte es, dass die joviale Stimmung eines Possenpublicums sogleich in Ernst umschlagen müsse, wenn der Dichter es nicht zu verhindern weiss, dass seine Zuhörer im Ernste über die sittliche Nichtsnutzigkeit der handelnden Personen nachzudenken beginnen. Daher musste Heywoods Satire im Vergleiche zu der seines grösseren Zeitgenossen John Skelton harmlos sein. Die Satire des letztern stellt einen grossartigen Kampf gegen die Corruption der Gesellschaft in Staat und Kirche dar und ist immer persönlich. Heywoods Satyre jedoch, obwohl zu Zeiten erstaunlich kühn, athmet nicht jenen Geist der Unversöhnlichkeit und Unnachgiebigkeit, die das Uebel, das sie bekämpft, mit Stumpf und Stiel ausrotten will. Skelton ist es bitterer Ernst; er opferte seine Stellung und die Sicherheit des Lebens seiner Ueberzeugung. Heywood befindet sich trotz seiner Satire in den herrschenden Zuständen ausserordentlich wohl.

---

the author, „do not be gulled by such stories; the book is like your young heir there (pointing to a child of three years old, who was rolling on the carpet in his white tunics), he shows at times a good deal that is usually concealed, but it is all in perfect innocence.“ Thackeray, *Eng. Hum. Tauchnitz*, p. 295.

[1]) Siehe S. 62.

Auch ist seine Satire niemals persönlich. Er hat sich über diesen Punkt selbst ausgesprochen und seine Ansichten in der Vorrede zu dem fünften Hundert seiner Epigramme niedergelegt. Was für die Epigramme gilt, kann ohneweiters auch auf die *Interludes* angewendet werden. Ich setze also dieses Programm her.

To the reader:

Were it as parellous to deale cardes at play,
As it is quarellous to deale bookes this day,
One and forty men, among one and fiftie,
Wolde flee one and thirtie, to flée one vnthriftie.
And yet Cardes so dealt should haue, in reuealyng,
Fore deale of bookes in this harde time of dealyng.
Cardes be tooted on but on the tone side:
Bookes on both sides : in all places porde and pride.
Not to content, but to contend, vpon spiall
Of least tittle, that can come in triall.
If the best writer to write be much afrayde,
More may I (the woorst) by fearfull fear be stayde.
And were not this one thing, feare should stay me so,
That booke or ballet, I neuer durst write mo.
In all my simple writing neuer ment I,
To touch any priuate person displeasantly.[1]
Nor none do I touche here : by name, but onely one,
Which is my selfe : whom I may be bolde vpon.
This ment in my makyng, syns proofe doth declare,
I pray you readers to scan this, by this square.
As I, for mirth, myrily did make it,
So you, in mirth, mirily will take it.

Die Streiche von Heywoods lustigem Witz fielen hauptsächlich auf den breiten Rücken der Welt- und Klostergeistlichkeit, deren Schmarotzer und Concurrenten. Der freidenkerische Skepticismus einerseits und der crasse Aberglaube andererseits werden blossgestellt und der Lächer-

[1]) *Spenser Soc. Publ.* (1867), p. 174.

lichkeit preisgegeben. In dieser Beziehung hat John Heywood eine Stimme in dem grossen Chor der Satiriker, die sich seit Langlands Zeiten gegen die Missbräuche der Kirche und das sittenlose Leben und Treiben ihrer Diener erhoben hatten. Eine andere Zielscheibe seines Witzes war das schöne Geschlecht. Wo nur immer das Weib vorkommt, sei es als Gegenstand der Erzählung oder Unterhaltung, sei es als handelnde Person, wird es als ein sinnliches, wankelmüthiges, eigensinniges und ehebrecherisches Geschöpf hingestellt. Es scheint blos zu dem Zwecke geschaffen, seine Mitmenschen, insbesondere den Ehemann, zu quälen und zu hintergehen; vor ihm haben selbst die Teufel in der Hölle einen heillosen Respect.

Trotz mancherlei Verzerrungen und Uebertreibungen, die selbst der Posse nicht gestattet sind, spiegelt sich in dem komischen *Interlude* Heywoods wirkliches Leben ab, im Gegensatz zu den hölzernen, oft albernen dramatischen Erzeugnissen seiner Zeit. Heywoods Stücke sind von einem Manne geschrieben, der die Gesellschaft, die er uns auf der Bühne vorführt, genau beobachtet hat und diese Kenntniss auch dramatisch zu verwerthen versteht, soweit es die noch unmündige dramatische Kunst gestattete.

Wenn wir das Ergebniss dieser Erörterungen zusammenfassen, so sehen wir, dass sich John Heywood mancherlei Verdienste um das englische Drama erworben hat.

Die wichtigste und folgenreichste Neuerung, die von dem komischen Interlude ausging, ist die Ersetzung der allegorischen Persönlichkeiten durch individuelle Charaktere. Sie vollzog sich mit der ganzen Entschiedenheit einer kräftigen Reaction. Die Charaktere der Heywood'schen *Interludes*, da sie einmal die conventionellen Fesseln der Unwirklichkeit abgeschüttelt hatten, erscheinen in nackter Wirklichkeit ohne jede Idealisirung, die ja auch bei der gründlichsten Karicatur nothwendig ist. Dieser Uebergang vollzog sich nichtsdestoweniger allmälich, denn nicht alle Charaktere haben sich zu voller Individualität emporgearbeitet. Der Dichter war sich seiner wichtigen Neuerung bewusst und war von der Vortrefflichkeit des neuen

dramatischen Princips überzeugt. Mit Ausnahme von „*Merry Report*“ im „Wetterspiel“ kommt in seinen Stücken kein Charakter mit einem allegorischen Namen vor. So widerstand Heywood der Versuchung, sich seine Aufgabe durch Verwendung allegorischer Charaktere zu erleichtern.

Ein anderer Fortschritt, wenn auch mehr negativer Art, aber von nicht geringerer Bedeutung, bestand in der Befreiung des Dramas von der althergebrachten moralischen Tendenz.

Wenn dies nur in zwei *Interludes* vollkommen durchgeführt ist, so ist die lehrhafte Absicht auch in den anderen Stücken nicht mehr die Hauptsache. An die Stelle der Belehrung tritt als Zweck die Unterhaltung des Zuschauers. Am Schlusse von „*The Four P's*“ heisst es ausdrücklich:

To pass the time without offence
Was the cause why the maker did make it.

Schliesslich kommt noch ein drittes Verdienst Heywoods in Betracht, welches man, so viel ich weiss, übersehen hat. Die bisherigen dramatischen Aufführungen waren von der sogenannten tragikomischen Sorte gewesen. Halb ernste, halb spasshafte Darstellungen, scheuten sie sich nicht, in die ernstesten Situationen Scenen der gemeinsten Possenreisserei einzumengen, die jede tragische Wirkung untergruben. Das komische *Interlude* Heywoods vernachlässigt nie die Grenzlinie zwischen dem Tragischen und dem Komischen. Zum ersten Male trennte sich die komische Muse von der tragischen und stellte sich auf eigene Füsse.

In der Geschichte des englischen Dramas am Anfange des 16. Jahrhunderts zieht eine zweifache Strömung unsere Aufmerksamkeit auf sich. Die eine ist rückläufig und wird repräsentirt von dem Protestanten John Bale, der eine Wiederbelebung der alten, abgelebten *Miracle-plays* im protestantischen Geiste anstrebte.[1]) Er kann als Vorläufer des Puritanismus gelten.

---

[1]) Vgl. Schroer, Anglia V.

Die andere Strömung ist fortschrittlich und geht von dem Katholiken John Heywood aus, der der Richtung John Bales gegenüber als echter Vertreter des fröhlichen Altengland gelten muss. Freilich waren sich diese Strömungen ihrer Gegnerschaft nicht bewusst, aber nichtsdestoweniger waren sie vorhanden. Die Bewegung, die mit John Heywood beginnt, führte zu dem beispiellosen Aufschwung des englischen Dramas der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: für diesmal blieb der Sieg dem *Merry Old England.*

Versbau der Heywood'schen Interludes.[1])

John Heywood verwendet in seinen dramatischen Werken vornehmlich zwei Versarten: die normale Kurzzeile in „*The Four P's*“ und die vierhebige Langzeile in den übrigen *Interludes.* Wir behandeln jene zuerst. Die normale Kurzzeile hat theoretisch acht Silben, vier Hebungen und jambischen Rhythmus. Nur die vier Hebungen sind auch praktisch fest. Silbenzahl dagegen und Rhythmus weichen, jene zumeist, dieser sehr oft von dem Schema ab. Die Vermehrung, respective Verminderung der Silben trifft die Senkungen. Da der Vers für dramatische Zwecke zu kurz war, so ist dem Dichter, besonders dem von *Interludes* in possenhaftem Volkston, ein grösseres Ausmass von Freiheiten gestattet und nöthig. Nur musste er solche Senkungen wählen, die sich im *rapid speech* ganz oder nahezu ganz auf das Gewicht und Zeitmass einer Senkung zurückführen liessen, d. h. Vor- und Nachsilben, tonlose Binnensilben und „schwachstufige“ Wörter.[2]) Zu diesem Zwecke stehen ihm mehrere Reductionsmethoden zur Verfügung:

1. Elision findet in den weitaus meisten Fällen statt, wo ein Wort vocalisch endet und das folgende vocalisch beginnt, ohne dass jedoch Hiatus vermieden würde:

---

[1]) Die folgenden Bemerkungen fussen auf dem Werke Schippers „Altenglische Metrik“, Bonn, E. Strauss, 1881 und Ten Brinks „Chaucers Sprache und Verskunst“, Leipzig, T. O. Weigel, 1884.

[2]) Sweet, Elementarbuch etc., 1885, p. XXIX u. f.

How be it, I think ye do but scoff	F. P. 90. 29.[1])
God hath respect how eche time is spent	„ 34.
For you may lie by authority	„ 91. 8.
And where you esteem your labours so much	„ 91. 11.

2. Aphärese, d. h. Abfall eines anlautenden Vocals oder Consonanten; im letzteren Falle mit folgender Elision:

The pins fall out, they cannot abide F. P. 94. 21.

oder

The pins fall out, they cannot abide

And though this journey acquit no cost	F. P. 95. 27.
And it is a thing they cannot forbear	„ 95. 5.
Or else it were time to kiss the gallows	„ 112. 18.
I would be merry if that I had catched	„ 93. 18.
And when you have gone as far as ye can	„ 89. 7.
If she lose one, she will find another	„ 94. 23.

In dieser Weise werden auch zusammengezogen: *in his (= in'z), all his (= alz), that is (= dhats), if it (= ift), pardon is (= pard'nz), is in (= iz'n), he is in (= hiiz'n), here is, it is* u. s. w., *yet will (= yet'l), ye were (= yiie), mine will (= miin'l), I would (= I'd), bring them (= bring'em).* Diese Zusammenziehungen finden manchmal ihren Ausdruck auch in der Schrift, z. B.: *ist = is it* Epigr. 194. 93, *Ile = I will* ib. 210. 60; 2. 5 *(Leaue that woorde or Ile baste ye with a libet), dial. cha = I have, chad = I had* Nr. 49 und 50, p. 108 ib., *Thers = there is* p. 203. 5, *lets = let us* Nr. 68, p. 211, *whats, thats = what is, that is* Nr. 94, p. 215, so auch öfter *This = This is.*

3. Synkope:

But be ye sure, they do but defer it
One kind of virtue to despise another
If ye should chance to beguile me so
I beshrew your knave's naked heart,

woneben eine Nebenform *shrew* existirt.

---

[1]) Die Ausgabe von Dodsleys *Old Plays*, London 1744, ist nach Seiten- und Verszahl citirt. Die unverlässliche Orthographie ist modernisirt.

I beseech your maship be good to me
And this, I suppose, ye did say true.

So werden auch die Vocale in *every, even, ever; for, not, some, -fully* synkopirt.

In: *Needles, thread, thimble shears and all such knacks* ist das *d* von *needles* synkopirt, wie z. B. in *Gammer Gurton's Needle,* wo es mit *feele* reimt, vgl. Abbott, Shakesp. Gr., §. 465. „*d*“ vor „*l*“ scheint auch sonst diesem Schicksal ausgesetzt gewesen zu sein, z. B.:

And, further, they thyncke it becometh them well,
In euery mans matter them selfe to entermel = *entermeddle*
Cowley, Epigr.

Stärkere Synkope erleiden die Präfixe *pre* und *per,* z. B.

And by syd thys kynde of fretting p'sewmyng W. F. 2.
May think me rewd, p'ceiving of what sorte L. P. XX. 8.

4. Apokope erleidet „*shall*“, z. B.:

Or by jys, I'sh lug the by the swete eares P. F. Fairholt LXIII. 10.
I'sh knocke the on the costarde, I wolde thou it knewe ib. 16.

Was für diese vierhebigen Verse gilt, muss auch für die normale Kurzzeile gelten.

Eine merkwürdige Art von Apokope, die aber doch wohl mehr als Silbenverschleifung aufzufassen ist, erleidet das Plural-*es* nach Zischlauten in folgenden Beispielen:

Gloves, pins, combs, glasses unspotted F. P. 94. 8.
Pomaunders, hooks and laces unknotted „ 94. 9.
Do women buy their pincases of you „ 94. 16.
Laces round and flat for women's heads „ 94. 11.

Die erste Ausgabe (1565) von F. P. schreibt in letzterem Beispiele der Aussprache gemäss „*lace*“ statt *laces.* Vergleiche die Beispiele über diese Erscheinung bei Shakespeare. Abbott a. a. O., §. 471.

5. Synklisis eines auslautenden *-y* mit einem folgenden Vocal zu einer Silbe findet sich besonders in der Zusammenstellung von *many a,* aber auch sonst, z. B.:

Yet better tarry a thing than have it F. P. 92. 35.

6. Synizese finden wir z. B. in:

Blanka, Manna, Dios fialos	F. P. 105. 30.
I thrust a tampion in her tewel	„ 109. 9.

Die Synizese von *-tion* wurde im Falle des Bedürfnisses durchgeführt. Die damalige Aussprache kann sich von der heutigen nicht bedeutend unterschieden haben, wie aus den Schreibungen in W. F. und den Epigrammen: „*ynduckshyn*" (= *induction*), „*distruckshyn*" (= *distruction*), „*pashyn*" (= *passion*), „*proporshyn*" (= *proportion*) und anderen hervorgeht.

7. Die weitgehendste Reductionsmethode ist die Verschleifung. Diese Licenz, durch welche zwei oder selbst mehrere leichte Silben nahezu auf das Zeitmass einer Senkung gebracht werden, nimmt in „*The Four P's*" einen weiten Raum ein, besonders wenn die Rede lebhafter wird. In Stellen, wo heftiger Streit ausbricht oder eine Person ihrem Aerger oder sonst einer Gemüthsbewegung Luft macht, hüpft der Rhythmus oft sehr bedenklich, während in den epischen Partien des Stückes der Vers nicht erheblich von dem Schema abweicht. Vgl. Schipper, Metrik, p. 291 f. Die verschleiften Silben sind natürlich leichte, z. B.: *-ary, -eny, -er, -ony, -ity, -ury, -icine, -esy, -ure;* Wörter wie *the, a, and, anything, nothing, either, neither, whether, other, where, there, but, what, as, I think, durst, Saint* u. s. w.

The mount of Calvary I have seen	F. P. 88. 15.
On the hills of Armeny, where I saw Noe's Ark	„ 88. 16.
Yet of my labour I nothing repent	„ 89. 33.
Either the Trinity had the gout	„ 103. 26.
Mercury sublime and Mitridaticon	„ 104. 3.
Then is this medicine a sovereign thing	„ 105. 17.
I sue now as courtesy doth me bind	„ 87. 6.
New pins to her pleasure but to my pain	„ 94. 24.
Wherefore I went myself to the self thing	„ 90. 25.
Girdles, knives, purses and pincases	„ 94. 3.
I neither will judge the best nor worst	„ 98. 27.
That if there were a thousaud souls on a heap	„ 91. 13.
But all other whom thou list to procure	„ 92. 3.

For be ye sure I think (I'nk) [1] *assuredly*	F. P. 89. 2.
So that I durst hold with you a point	„ 95. 17.
The trimming and pinning up of their gear	„ 95. 6.
Yes, that we will, by saint (sn) Antony	„ 95. 13.
I would bríng them áll to heavẹn ás good cheáp	„ 91. 14.
If yẹ killed a thousand in an hour space	„ 92. 26

Aus manchem dieser Beispiele geht hervor, dass Heywood auch über die Grenze des Erlaubten hinausgeht.

Die Betonung germanischer und romanischer Wörter entspricht meist den modernen Accentregeln.[2]) In den meisten

---

[1]) Sweet, *Handbook of Phonetics*, p. 39. *The medium (th) first described is often weakened by non-contact of the tip with the teeth, the contact being generally slight, and when the channel is much widened the hiss is almost lost, so that ‚I think' sounds almost like ‚I hink'.*

[2]) Das geht sowohl aus dem von Ellis zusammengestellten „*Pronouncing Dictionary of the XVI. century*", als auch aus Levins „*Manipulus Vocabulorum, or Rhyming Dictionary*" *(Early Engl. Text Soc., Extra Ser.,* Nr. 27) hervor. Das letztere ist zwar erst 1570 erschienen, also circa 40 Jahre nach Heywoods *Interludes,* aber es fixirt einen älteren Sprachzustand: . . . *because the truth is indéed, that at the beginning, when I first began to collect this booke, which I haue now at last after a long time . . . contrived and brought to some perfection. Prefat. Epistle,* p. 6. In diesem Reimwörterbuch finden sich verhältnissmässig nur wenige Abweichungen von der heutigen Betonung. Viele davon sind scheinbar, denn sie beruhen, wie der Herausgeber Wheatley mit Recht bemerkt, auf Druckfehlern; in anderen Fällen widerspricht sich Levin selbst. Nach Abzug dieser gibt es eine Anzahl von Wörtern, die ihren Ton weiter vorwärts, manche, die ihn weiter rückwärts haben als heutzutage, z. B.: *spiri'tuall* (15. 22), *supernatu'rall* (15. 40), *to quarel'* (57. 38), *a desert' = desertum* (82. 40), *villa'nie* (102. 28), *stubbo'rne* (172. 36), *a contract', extract'* (6. 20), *a prospect'* (47. 34), *eui'dence* (63. 44), *reverend'e* (65. 22. 23. 24). *Lykewise', otherwyse', thiswyse*, aber *right'wise* (148. 26. 27. 28. 29), *manifoulde'* (219. 14). — Dagegen: *ex'cusable* (3. 21), *inex'cusable* (4. 23), *ca'thedrall* (13. 47), *o'bservance* (21. 46), *perse'verance* (22. 2), *debo'nare* (29. 10), *to for'bid* (93. 33, 116. 11, 176. 11), *for'cast (prouidère)* (36. 10), *for'doe (abolère)* (154, 23), *to en'terlace* (7. 25), *to mis'chance (male contingere)* (22. 20), *pre'cipitate* (47. 34), *to dis'burden (exonerare)* (61. 40), *to re'commend, to re'prehende* (66. 47), *com'prehende* (ib.), *en'rolement* (68. 7), *pre'ferment* (68. 29), *hu'mane* (19. 22), *an e'pistel* (128. 28), *a fun'dation* (167. 17), *be'hauoure* (222. 45).

Fällen, wo die Betonung Heywoods von der modernen abweicht, wird man Ausnahmen zu Gunsten des Rhythmus oder des Reimes erblicken dürfen. Diese Ausnahmsfälle treten aus metrischen Gründen ein. Wenn nämlich der Wort- oder Satzton mit dem metrischen an solchen Stellen des Verses, wo der Rhythmus nicht nachgeben kann, in Conflict kommt, so wird der Accent verschoben. Dies findet insbesondere im Reime, d. h. im letzten Takte statt; im ersten, seltener im zweiten oder dritten Takte gibt der Rhythmus nach: dieser Ausgleich hat die sogenannte schwebende Betonung oder geradezu Taktumstellung zur Folge.

Taktumstellungen im ersten Takt:

Mány a sált tear did I sweát — F. P. 88. 2.
Práying to thém to práy for mé — „ 88. 36.
Trúly I ám a Párdonér — „ 90. 16.
Lóok where yoursélf can like to be choser — „ 93. 16.
Úp shall this páck, for it is plain — „ 95. 31.

Schwebende Betonung:

By whose′ prāy′ērs and my dayly pain — F. P. 88. 37.
Long life āftēr good works indeed — „ 92. 30.
For you may perceive at thē fīrst chop — „ 93. 3.
Here is an eye-tooth of thē grēat Turk — „ 103. 17.

In Zusammensetzungen und Anlehnungen:

But his′ bōldnēss`hath faced a lie — F. P. 117. 35.
For by the faith of my bōdȳ — „ 95. 29.
Now lie ye both by our Lādȳ — „ 107. 1.
Shall thereby merit more hīghlȳ — „ 89. 5.
To her again was as frīendlȳ — „ 110. 66.
I leave of praise, as un′wōrthȳ′ — „ 113. 28.
For where g u n p o w d e r is once fired — „ 109. 13.
For each of you s o m e w h a t doth show — „ 99. 3.
And u p o n drinking my eyes will be sinking — „ 96. 12.
Of all my pain u n t o the Lord — „ 89. 25.
With′ small cost′ and wit′h o u t pain — „ 91. 19.
Yet have I been at Rome a l s o′ — „ 88. 4.

In zweisilbigen romanischen Wörtern:

And when ye died, he may be sure F. P. 97. 32.
To come to heaven even at pleasure' „ 97. 33.
It behoveth no Pedlers nor proctours' „ 98. 31.
To take on them judgement as doctours' „ 98. 32.
In any man is great riches'
In many a far and fair country' „ 87. 11.
Shall have as much pardon' of right „ 103. 29.
And which of you telleth most marvel' „ 108. 14.
For which trial' short tale to make „ 110. 33.
Richer is one box of this triacle' „ 104. 33.
Then all thy relics, that do no miracle' „ 104. 34.

So noch *peril', voyage'* u. a.

Mehrsilbige romanische Wörter betonen die drittletzte und die letzte Silbe, wenn die vorletzte nicht verschleift wird, z. B.: *sépultúr, Trínity', authórity', rémedy', fláttery', mástery'; pílgrimage', remis'sion', submis'sion'; pe'nite'nce, mar'meláde, júdgëment', Párdonér;* auch *com'mandement', conse'quently', índulgence',* sogar *in'treaty'*

But by the way of in'treaty' F. P. 111. 21.

ebenso einige Ableitungen: *univérsal', dévoutly'* u. a.

In the faith of the church univérsal' F. P. 122. 19 u. öfter.
If ye honour this relic dévoutly' F. P. 104. 8.

Die normale Kurzzeile, welche vier Hebungen und jambischen Rhythmus hat, schliesst nicht immer mit einer Hebung und fängt oft nicht mit einer Senkung an. Man kann also vier Grundformen aufstellen:

1. *Ŏf rea'son I' must sue' for grace'*
2. *Rĭght sel'dom is' it seen' or ne'vĕr*
3. *Well', sir, mark' what I' can say'*
4. *Kiss' that re'lic well' good fa'thĕr.*

Der Heywood'sche Viertakter hat selten Silbenmangel. Manchmal fehlt eine Senkung oder wird sie durch Zerdehnung oder Vollmessung von Endsilben gewonnen, z. B.:

May think his thrift' far' to seek	F. P. 94. 29.
For ye may lie' úncontrólled	„ 99. 34.
That All-Hallows breath' stin'keth	„ 102. 14.
A good thing for dogs' that' are mangy	„ 106. 6.
And done' more cu'res ghost'ĕly	„ 110. 11.
My com'ing is for' a she' de'vil	„ 114. 10.
With this it chancĕd me to sneeze	„ 111. 13.
Who seekĕth saints for Christ'¨s sake	„ 89. 3.
I beshrew thy knavĕ's naked heart	„ 94. 19.
Now a vengeance on thy knavĕ's heart	„ 118. 34.
(Nay, first I shrew your knavĕ's heart)	
To cause you to give judgĕment	„ 110. 15.
Hath taken heed and markĕd much	„ 88. 10.
I then approachĕd and replied	„ 97. 24.
But rolĕd down so fast the hill	„ 109. 13.

Dagegen beginnt und schliesst der Vers oft mit mehr als einer Senkung:

Sĭr, yĕ seem well seen in women's cases	F. P. 94. 25.
Thĭs ĭs ă buttock-bone of Pentecost	„ 102. 32.
Thou a Palmer, and thou a Pardŏnĕr	„ 93. 13.
Sipers, swathbands, ribands and sleeve-lăcĕs	„ 94. 15.
Girdles, knives, purses, and pincăsĕs	„ 94. 16.
Mercury sublime and Mitridatĭcŏn	„ 105. 34.
Both your tales I take far unpo'ssĭblĕ	„ 117. 29.
Yet take I his farther incre'dĭblĕ	„ 117. 30.

Der vierhebige Vers Heywoods stellt die alte alliterirende Langzeile in ihrem Verfall dar.[1]) Das Princip dieses Verses sind vier Hebungen, eine Cäsur, gewöhnlich nach der zweiten Hebung oder den dazu gehörigen Senkungen, und der Endreim, der die Verse zu Paaren bindet. Im Enjambement steht die Cäsur gewöhnlich schon nach der ersten Hebung, z. B. in „*Pardoner and Friar*“:

Dear brethren, if ye will consider
The cause || why I am come hither

---

[1]) Vergl. J. Schipper, Altenglische Metrik, p. 231.

And from your shoes scrape away the dust
To their repreefe; || *and I both true and just*
Wherefore I now, that am a poor friar (frere)
Did inquire, || *where any people were*
First here I show ye of a holy Jew's sheep
A bone, || *I pray you take good keep*
To my words || *and mark them well.*
For ere they come there, they may have many a fall
In the way, || *ere that they come hither.*

In Folge der Regellosigkeit, mit welcher die Senkungen bis zu einer weitgesteckten Grenze behandelt werden, entwickelt sich der Vers zu grosser Mannigfaltigkeit. Da John Heywood den Vers nicht anders bildet, als seine Zeitgenossen, so kann ich mich damit begnügen, auf die Proben hinzuweisen, die Schipper a. a. O., p. 233 ff. gegeben hat. Auch der vierhebigen Zeile kamen beim Vortrage alle die Mittel zu Gute, die Heywood in dem Viertakter zur Reduction von leichten Silben verwendet. Thatsächlich wurden in der Aussprache die gehäuften Senkungen so viel als möglich restringirt. Der Unterschied zwischen diesen beiden Versen muss daher beim Vortrag nicht so bedeutend gewesen sein, da auch die Cäsur der Langzeile oft nachlässig gehandhabt wurde und andererseits der Viertakter eine Cäsur haben kann und wirklich oft auch hat.

Von dem Kunstmittel des Enjambements macht John Heywood keinen ausreichenden Gebrauch. Nur in „*The Four P's*“ kommen *run-on lines* häufiger vor. Diese Erscheinung hat einen zweifachen Grund: der Viertakter war trotz mancher Licenzen kürzer, als die vierhebige Langzeile, so dass der Dichter in dieser leichter einen Satz unterbringen konnte, als in jenem; dann stellt dieses *Interlude* als letztes dramatisches Werk den Gipfel seiner bescheidenen Verskunst dar.

Wenn auch das Enjambement in den Interludes quantitativ kaum ausreicht, Einförmigkeit fernzuhalten, so wird das Urtheil über die Qualität der vorhandenen *unstopped lines* günstiger lauten müssen.

Ten Brink hat in „Chaucers Sprache und Verskunst“ p. 184 u. f. die Mittel erörtert, die dem Dichter zur Milderung des Enjambements dienen und die er anwenden muss, um nicht das Gefühl des Zerhackten aufkommen zu lassen. Dies bezwecken a) attributive und adverbielle Bestimmungen, die zwischen den durch das Enjambement getrennten Hauptsatzgliedern stehen:

For all the savours that may come here	F. P.	103. 22.
Can be no worse, for at a word . . .	„	103. 23.
The soul of one, which hither flitted	„	113. 33.
Deliver hence and to me remitted [1])	„	113. 34.
Who should but I then altogether	„	92. 24.
Have thank of all their coming thither	„	92. 25.
Long life after good works indeed	„	92. 30.
Doth hinder man's receipt of meed	„	92. 31.
And death before one's duty done	„	92. 32.
May make us think we die to soon	„	92. 33.
That women after their uprising	„	94. 29.
Be so long in their apparelling	„	94. 30.
My craft is such, that I can right well	„	99. 19.
Send my friends to heaven and myself to hell	„	99. 20.
He knew me well, and I at last	„	111. 27.
Remembered him sith long time past	„	111. 28.
So that he may at liberty	„	115. 15.
Pass safe without any jeopardy	„	115. 16.
For all the devils within this den	„	114. 16.
Have more to do with two women	„	114. 17.
Thus every virtue — if we list to scan —	„	121. 33.
Is pleasant to God and thankful to man	„	121. 34.

b) Inversion:

Since of our souls the multitude	F. P.	92. 22.
I send to heaven, when all [is] viewed	„	92. 23.

---

[1]) Vielleicht: *remit it.*

Now let us hear of all the lies	F. P.	106. 29.
The greatest lie thou mayst device	„	106. 30.
And I to every soul again	„	111. 3.
Did give a beck them to retain	„	111. 4.

c) Verstärkung des Gewichts der beiden Glieder des Enjambements und Erweiterung des zweiten Gliedes:

And by an usher brought to presence	F. P.	113. 12.
Of Lu"cifer; then low as well I could	„	113. 13.
And of all the devils, for joy how they	„	115. 3.
Did" roar at her delivery	„	115. 4.

Manchmal geht das Enjambement durch mehrere Zeilen:

But rolëd down so fast the hill	F. P.	109. 31.
In such a number, and so did fill	„	109. 32.
From bottom to brim, from shore to shore	„	109. 33.
This foresaid river, so deep before	„	109. 34.

Minder gelungen sind die folgenden:

Nor to thyself, except they be	F. P.	105. 34.
More beneficial than I can see	„	105. 35.
That they aidant and assistant be	„	115. 13.
To such a Pardoner; and named me	„	115. 14.
To hear my suit, and then to be	„	113. 30.
So good to graunt all thing I crave	„	113. 31.
Sir, I beseech your maship to be	„	117. 24.
So good as you may be unto me	„	117. 25.
Such be the medicines, that I can	„	106. 7.
Help a dog as well as a man	„	106. 8.
A friend of mine and likewise I	„	110. 15.
To her again was as friendly	„	110. 16.
He tarried not, but shortly got it	„	115. 17.
Under seal, and the devils hand at it	„	115. 18.
In ample wise, as ye shall hear	„	115. 19.
Ale and bread, and for my part, I	I. H.	XL. 15.
Sayd that I wolde gyue them a pye.	„	XL. 16.

Der Endreim ist das Bindemittel beider Heywood'scher Versarten. Dem Geschlechte nach ist die Mehrzahl der Reime männlich, eine grosse Minderzahl weiblich. Das wichtigste Erforderniss des Reimes ist Genauigkeit. Dazu gehört 1. dass die Reimtonsilbe mit der letzten Hebung zusammenfällt; 2. die Vocale der Reimsilben der Qualität und Quantität nach gleich sind und ebenso die dem Reimvocal folgenden Lautelemente.

In Bezug auf das erste Erforderniss huldigt Heywood einer ziemlich losen Uebung, d. h. der unaccentuirte wie der halbaccentuirte (schwebende) Reim kommen unverhältnissmässig häufig vor und bilden geradezu ein charakteristisches Merkmal von Heywoods Versification. Freilich trifft dieser Vorwurf auch die meisten seiner Zeitgenossen oft mit noch grösserem Recht.

Das Wesen des unaccentuirten Reimes besteht darin, dass in weiblichen Reimen nicht die Tonsilben, sondern lediglich die Senkungen reimen:

Thou a Palmer, and thou a Par'doner F. P. 93. 13.
I a Pothicary

And I a Pedlar „ 93. 14.

Is there nothing for my father Pálmer „ 94. 1.
Have you not a wanton in a corner „ 94. 2.

That women after their uprising „ 94. 29.
Be so long in their apparelling „ 94. 30.

Another cause why they come not for'ward „ 95. 3.
Which maketh them dayly to draw backward „ 95. 4.

For when you feel your conscience ready „ 98. 19.
I can send you to heaven very quickly „ 98. 20.

Wo möglich noch fehlerhafter ist der halbaccentuirte (oder schwebende) Reim: die letzte Hebung des einen Verses reimt blos mit der Senkung des zweiten. Wenn ein Gleichklang überhaupt gehört werden soll, so muss schwebende Betonung eintreten. Dies ist besonders erschwert, wenn die Senkung sehr leicht ist.

I was had into the kichen	F. P.	29. 30.
For Margery's office was therein'	„	29. 31.
How be it, I think ye do but scoff'	„	90. 29.
But if ye had, all the pardon ye spéak ŏf	„	90. 30.
That can direct you so discréetlȳ	„	93. 11.
To plant you in this cómpany'	„	93. 12.
But yet I discommend your wit	„	89. 15.
Also your pains I not dispráise ĭt	„	89. 16.

In solchen Fällen, wo legitime Accentverschiebung eher möglich wäre, d. h. wenn eine Reimsilbe eine tieftonige ist, kann der Reim nur auf Kosten des Rhythmus gerettet werden.

And you in lying be well sped	F. P.	101. 1.
For all your craft doth stand in falshed'	„	101. 2.
And tried it with mind indifferent	„	118. 23.
Thus I reward by way of judgement'	„	118. 24.
And his pardons to keep in save-guard'	„	112. 23.
Me will they lie in the porter's ward	„	112. 24.
Bending his brows as broad as a barn-door's'	„	113. 17.
Shaking his ears as rugged as burs	„	113. 18.

Trotz aller Gunst, die der Leser dem Dichter entgegenbringt, sind solche Verse *hopelessly doggerel.*

2. Was die Gleichheit der Quantität und Qualität der Reimvocale und der folgenden Lautelemente betrifft, ist John Heywood nicht immer sorgfältig genug. Viele Reime waren nach damaliger Aussprache correct, die es heute nicht wären; aber die folgenden waren es auch damals nicht: *remedy' : nie (nigh), me' : -y', Jerico' : do', buy' : quickly', well : heel, grea'ter : be'tter, hear' : Lucifer', gate' : thereat', great : get, least : best* u. a. Qualitativ ungleiche Vocale sind z. B.: *are' : Pardoner', far' : controller', can : then, kissing : blessing, abhor' : choler', deliver : éver, clark : work, not : that, hell : peril', much : which* u. a.

Um das Fehlerhafte solcher Bindungen zu bemänteln, wurde von Heywood und seinen Zeitgenossen das naive Mittel angewandt, das, was im Laute nicht zusammenklang, durch

Gleichschreibung zwangsweise zusammenzubringen. Daher wird z. B. überall dort, wo *then* mit *man, can* und ähnlichen reimen soll, einfach *than* geschrieben. Andere Beispiele sind: *weel (well) : heel, kissing : blissing, clark : wark, gretter : better, peny : eny, commonar : jar, warse (worse) : arse, wurd : turd, well : dell (deal), lenger : henger, durres (doors) : burres, kechyn : therein.*

Die dem Reimvocal folgenden Laute stimmen nicht in: *quit : flight, consider : hither, hither : slidder, nought : enough, open : token, asunder : number, thunder'd : bumber'd,* daher wird *quyght, hider, hidder* etc. geschrieben; in dem Rest der Fälle ist blos Assonanz erreicht.

Auch der correcte grammatische Ausdruck wird dem Reim geopfert, z. B.:

Go thou and seke as fast as thou can I. H. XXXV. 3.
Shall I go for him? nay, I shrewe me than „ XXXV. 4.

And I chafe it so hard that my fingers krakks
. . . . *wax* ib. XL. 18.

And thereby God's minister, while thou standest and prate P. F. 217. 17.
Should be fain to knock thee without the gate „ 217. 18.

Die Bindungen, in welchen die gleichen Ableitungssuffixe zweier Wörter oder die gleichen zweiten Glieder von Compositen reimen, sind häufiger, als dem Wohlklang des Reimes zuträglich ist. Hieher gehören Wörter auf *-ess, -ness, -ly, -ty, -y, -ment, -ence* und insbesondere die auf *-ion* und *-ation.*

Von anderen Reimarten kommt in den *Interludes* nur der Doppelreim häufiger vor: *take her : make her* Fairh. XXI. 18. 19, *make her : overtake her* ib. XXVIII. 3. 4, *forsake it : make it* F. P. 94. 11. 12, *forsake it : make it : take it* (Schlussstrophe von F. P.), *do it : to it* F. P. 100. 31. 32, *doubt it : without it* ib. 101. 15. 16, *doubt her : about her* ib. 109. 5. 6, *clout you : dout you* ib. 119. 10. 11, *without you : about you* ib. 119. 12. 13, *ease you : displease you* ib. 103. 7. 8, *sell it : smell it* ib. 106. 11. 12, *gat (got) it : at it* ib. 112. 9. 10, *mind her : find her* ib. 115. 15. 16, *behind him : blind him* ib.

121. 5. 6, *fetch yt : stretch yt* Fairh. XXVI. 3. 4, *fall ye : call ye* ib. XXVII. 11. 12, *speak yt : tak it* (ungenau), *rybbe hym : dubbe hym* W. F. 2.

Erweitert ist der Doppelreim in: *alloweth it : avoweth it* F. P. 117. 31. 32, *or take them : forsake them* ib. 121. 35. 36.

Gebrochener Reim ist selten und wird ungeschickt gehandhabt: *cause is : pilgrimages* F. P. 89. 19. 20, *causes : causeth this* ib. 94. 27. 28.

Einfach erweiterte Reime sind: *disposed : disclosed* F. P. 93. 24. 25, *unspotted : unknotted* ib. 94. 9. 10, *reward : regard* ib. 106. 21. 22, *anointed : appointed* ib. 112. 39. 40, *I say : I may* Fairh. XXXVI. 21. 22.

Leoninischer Reim kommt in F. P. 96. 8—13 und in den Skelton'schen Versen W. F. p. 2, mit Absicht verwendet, vor.

Einen ausserordentlich reichlichen Gebrauch macht John Heywood von der Alliteration. Auch darin zeigt sich der volksthümliche Charakter [1]) der *Interludes.* Besonders reichhaltig an Stabreimen sind zwei *Interludes: Wit and Folly* und *The Four P's.*

Zunächst verwendet Heywood eine ziemliche Anzahl traditioneller Alliterationsformeln, z. B.: *arm in arm, labour lost, from place to place, from bottom to brim, from shore to*

[1]) In der Mitte des 16. Jahrhunderts gerieth der Stabreim in die Bänkelpoesie der Jahrmärkte, die diese ehrwürdige altenglische Reimart in entwürdigender Weise missbrauchte. Die Alliteration in ihrem tiefsten Verfall zeigt zum Beispiel das Galgenlied, das Harman am Schlusse seines „*Caueat*“, *Early Engl. Text Soc., Extra Ser.*, Nr. 9, p. 87 f., gibt:

> *A Stockes to staye sure, and safely detayne,*
> *Lasy lewd Leutterers, that lawes do offende,*
> *Impudent persons, thus punished with payne,*
> *Hardlye for all this, do meane to amende.*
> *Fetters or shakles serue to make fast,*
> *Male Malefactours, that on myschiefe do muse*
> *Vntyll the learned lawes do quite or do cast*
> *Such suttile searchers, as all euyll do vse.*
> . . . .
> *(!) Ibused manye with his inpiete*
> *His lothsome attyre, in most vgly manner,*
> *was trough London caried with dysplayd banner* etc.

shore, stayer after stayer, head and heart, head and heels, soür and stale, grace of God, cursed knave, cursed creature, fast and faithfully, heaven and hell; maketh no matter, to save the souls (häufig); ebenso *to rule the rost, to tell a tale, no tongue can tell, to tell the truth, to put to pain; to set an sale, to let lose, to walk a way, to sing and say, to follow fast, give us grace, to knit a knot, standeth still, duty done.*

In dem viertaktigen, wie in dem vierhebigen Vers finden sich zunächst zwei Stäbe an verschiedenen Stellen:

a) auf der 1. und 2. Hebung:

Your tale is trapped in such a stop	F. P.	93. 4.
Sir, ye seem well seen in women's causes	„	94. 27.
But prick them and pin them as nigh as ye will	„	95. 25.
May think his thrift far to seek	„	95. 34.
That Lucifer laughed merrily	„	113. 6.
The foole by flatery to turment ys browght	W. F.	3. 4.
Of pryce to pay the ransome of a king	„	3. 11.
For hurt in his huntynge; and then, as ye know	W. P.	XVI. 4.
My lady your leman one undertakes	L. P.	XXVII. 21.

b) auf der 1. und 3. Hebung:

Look where yourself can like to be choser	F. P.	93. 29.
But her head so giddy and her heels so short	„	108. 34.
May wade it over and wet no shoe	„	109. 36.
Thou pratest, in faith, like a Pardoner	P. F.	213. 21.[1]
I stamyng in with hym, stack so to the helme	W. F.	16. 6.

c) auf der 1. und 4. Hebung:

Where lovers be no such thing lacks	F. P.	94. 14.
Who soferythe more, the wytty or the sott	W. F.	14.
This waxe is as harde as wyre	J. H.	XLIII. 7.

d) auf der 2. und 3. Hebung:

The soul is in heaven with the Holy Ghost	F. P.	92. 25.
Now if I wist this wish no sin	„	106. 24.

[1]) Dodsley, *Old Plays,* 1874.

With southerly butter their bodies anointed F. P. 112. 39.
But let our thoughts from such things be as free P. F. 200. 12.
Ys most part hansome, and holsom exercyse W. F. 9. 26.
I wolde eche day be twyd and tyd to a stake „ 19. 17.

e) auf der 2. und 4. Hebung:

That ye leave reasoning and beginn to rail F. P. 91. 4.
Except ye hap to come to hanging „ 92. 13.
But take such fortune as may fall „ 101. 18.
Fasting will drink of this well a draught P. F. 203. 1.[1])
Some in wynter fryse, some in somer fry W. F. 5. 2.
Ye wolde be a maltman, ye a myller „ 19. 2.

f) auf der 3. und 4. Hebung:

Girdles, knives, purses and pincases F. P. 94. 16.
Sir, I will neither boast nor brawl „ 94. 16.
Sir, be you sure he telleth you truth „ 119. 17.
Of All-Hallows the blessed jaw-bone P. F. 204. 1.
And on his board dishes delicate „ 209. 4.
In cartyng such lyftyng, such burdenes bareying W. F. 4. 21.

Häufig hat der Vers 3, oft sogar 4 Stäbe, und zwar:

a) auf der 1. 2. 3. Hebung:

O pleasant picture! O prince of Hell F. P. 113. 24.
To sing and say the service appointed „ 120. 25.
To pryncypall purpose presently ment W. F. 9. 2.
To our present propose pryncypally „ 10. 23.
Savyng he standeth in sewrte of his one „ 10. 14.

b) auf der 1. 2. 4. Hebung:

Who seeketh saints for Christ's sake F. P. 89. 3.
To seek these saints on every side „ 89. 14.
That maketh no matter since we be matched „ 93. 17.
In felyng what frewt by his study is fyxt W. F. 9. 16.
Standeth as Somer dothe; all day yn slomber „ 21. 19.

c) auf der 1. 3. 4. Hebung:

Ye will come home as wise as ye went F. P. 89. 10.
And death before one's duty done „ 92. 32.

---

[1]) Dodsley, l. c.

d) auf der 2. 3. 4. Hebung:

We are but beggars, we be no buyers F. P. 95. 24.
In what estate her soul did stand „ 110. 32.
Which might be seen to see her sit „ 114. 33.
Th'other ys after frettyng fewryus fyer W. F. 3. 24.

e) auf allen vier Hebungen:

Bending his brows as broad as a barn-door's F. P. 113. 17.
That wyd wer the wytty to wyshe them wyttles W. F. 3. 18.
Better be sott Somer than sage Salomon „ 18. 8.
Ye, but wytty and wyttles wyttyly wrought „ 4. 2.
Love is my Lorde, and Love is my Leader. L. P. XXV. 5.

In einzelnen Versen kommen zwei verschiedene Stabreime vor:

From bottom to brim, from shore to shore F. P. 109. 33.
Frowardly fashioned, so wayward and wrabbed „ 115. 16.
Oh, valiant invaders, gallantly gaie. W. P. X. 1.

Häufiger jedoch sind die beiden Glieder eines Reimpaares oder auch mehrere Zeilen durch Alliteration verknüpft, nach den Formeln:

a — aa

At master John Shorne in Canterbury
The great God of Kateward at king Henry F. P. 88. 28. 29.

aa — a

Shall thereby merit more highly
Than by anything done by man F. P. 89. 6. 7.

aa — aa

Thou a Palmer, and thou a Pardoner
I a 'Pothecary
and I a Pedlar F. P. 93. 13, 14.

aaa — a

And death before one's duty done
May make us think we die too soon F. P. 92. 32. 33.

aab — bb

With small cost and without pain
These pardons bring them to heaven plain F. P. 91. 19. 20.

aab — bbb

My friend unfeigned, this is a slipper
Of one of the seven sleepers be sure F. P. 103. 4. 5.

abba — bb

In some man's hand that hath the sleight
He sure should sell these tales by weight F. P. 116. 16. 17.

aaa — aabb

Th'other ys after frettyng fewryus fyer
That the foole with eche frewtles tryflyng toy W. F. 3. 24. 25.

aacb — cb

As frontlets, fillets, partlets and bracelets
And then their bonnets and their poynets F. P. 94. 33. 34.

aaaa — ba — ba

Bending his brows as broad as a barn-door's
Shaking his ears as rugged as burrs
Rolling his eyes as round as bushels F. P. 113. 17. 18. 19.

aa — bba — ac — cc — cc

In Paul's church-yard were set on sale
In some man's hand that hath the sleight
He sure should sell these tales by weight
For as they weigh, so be they worth
By which weighed best, to that now forth F. P. 15—19.

aaa — aa — aa — aa

For a meane, wherunto a mesewre may
Meet unmesewrabull things, as who say
Joyne in lyk proporshyn as may be ment
The meane laborer to the meane studyent W. F. 9. 9—12.

Stabreime, in welchen dasselbe Wort, seine Ableitungen, Flexionen u. s. w. verwendet werden, sind nicht minder häufig. Ich kann aber in dieser Art von Alliteration, die von John Heywood sicherlich mehr aus Reimverlegenheit, denn aus Kunstsinn gebraucht wurde, kein Verdienst sehen. Wo damit Wortspiele und Zweideutigkeiten beabsichtigt sind, mögen sie in einem possenhaften *Interlude* allenfalls noch hingehen, wie:

Whatever their points be these points be fine

oder

Sir, in this hopping I will hop so well,
That my tongue shall hop better than my heel:
Upon which hopping, I hope and not doubt it etc.

Aber solche wie die folgenden zwei, von denen sich reichliche Proben, besonders in *Wit and Folly* finden, können nicht für schön gelten:

Wytty take bysynes as wytty wyll make yt
And wytty beat wyttles, wyttles mast tak yt W. F. 5.
I sey so; and seyd so, but so sey not I.
Nor sey it not yet, but so seying deny;
And tyll seyyng prove your seying more playnely
I will asay to sey the contrary W. F. 8. 23—26.

An die Verwendung der Alliteration bei Heywood knüpft sich die Frage, wie sich sein Stabreim zu Hebung und Senkung verhält. Viele Beispiele lassen nämlich keinen Zweifel darüber aufkommen, dass er auch Senkungen mit dem Stabreim bedenkt.[1]) In solchen Fällen findet freilich keine echte Alliteration statt, obwohl sie der Dichter beabsichtigt hat; z. B.:

Than can direct' you so discreet'ly F. P. 93. 11.
A special ointment as doctors discuss' „ 105. 22.
There are in hevyn dy'vers degrees' of glory W. F. 23. 12.
Wherein I find cause to complain' F. P. 94. 25.
Be their conditions so croo'ked and crabbed „ 115. 25.
With much more pro'fit than this pretence' „ 97. 28.
Stood in array' in such appa'rel „ 112. 35.
That yn co'lde cave co'vryd the car'cas must swet' W. F. 4. 24.
Bigger bu'rden ba'reth he none then his ba'byll „ 5. 7.
Whyche payne of mynde in mete mesewre to wey „ 8. 21.
Eche man as he vsythe gods gyfts of glory „ 23. 14.

---

[1]) Vgl. auch Harman's Bänkellied S. 97.

But such frayle falls fele I in my selfe do dwell W. F. 24. 16.
Your fleshly frayle falls are such the ye drede „ 25. 28.

Es hatte also John Heywood von dem Wesen der Alliteration nicht mehr die richtige Vorstellung.

Er gestattet sich auch ausgedehnte Freiheiten bezüglich der Qualität des Stabreims. Alliteration des Spiritus lenis kommt zwar vor, doch ist sie viel seltener als die des Spiritus asper und der Consonanten.

Beispiele der ersteren Art sind:

Alikakabus and Alkagengy F. P. 106. 5.
Not only there on earth in every cost W. P. XIX. 9.
The devil and I walked arm in arm F. P. 12. 32.

Mit Hereinziehung von Senkungen:

And the wyttyse acownt awgmenteth every day
And th' awdytors wytt who shall tak th' acownt so cler W. F. 16. 13. 14.
Where ympotensy plantethe such ympedyments
That vse of sensys are voyd to all yntents F. W. 21. 10. 11.

Es reimt *t* mit *th, w* mit *wh, w* mit *v, f(?)* und *qu:*

I thrust a thampion in her tewel F. P. 109. 9.
Nor had no whit of holy wark „ 110. 20.
And many a woman in the while „ 115. 34.
Worketh in these virtues uniformly „ 120. 32.
The wyttles hath warrant to be acquyghtyd W. F. 4.

Ein Vers wie:

At Saint Cornelies; at saint James in Gales F. P. 88. 20.

der zwischen etwa 40 alliterirenden Versen steht, in denen zwei Eigennamen mit gleichen Consonanten beginnen, zusammengehalten mit dem folgenden:

So good to graunt the thing I crave

scheint zu beweisen, dass Heywood auch kein Bedenken trug, die gutturale Tenuis mit der Media *(k, g)* zu reimen.

Dass *sp, st, sk* untereinander und mit einfachem *s* reimen, geht aus den oben gegebenen Beispielen hervor; aber auch den Reim *s:sh* erlaubt sich Heywood:

*To send thine own soul to heaven **sure**[1])*
*For you are **sure** of one ill **servant***
*That **sure** I thought **she** was not **sainted***
*He tarried not but **shortly** got it*
*Under **seal**;* F. P.
*Folke say of olde, the **shoe** wille holde with the*
sole Epigr. 55. 14.
*Whan I at the **shoemakers** shall **shoes** assay* „ 110. 20.

Heywood verwendet den Stabreim mit besonderer Vorliebe an solchen Stellen seiner *Interludes*, wo er die komische Wirkung zu erhöhen beabsichtigt. Das geschieht in Aufzählungen verschiedener Art, z. B. der heiligen Orte und Reliquienschreine des *Palmers;* in der Anpreisung der Krämerwaren des Hausirers; in dem Katalog der Medicinen des *'Pothicary;* in der Schilderung der Audienz des *Pardoners* bei Lucifer in *The Four P's;* ferner an Stellen, wo synonyme Ausdrücke für dieselbe Thätigkeit gehäuft werden, wie in *„John, the Husband“* Fairholt XLI., *„Wit and Folly“* 22 und 2, welch letztere ich im Folgenden anführe:

Some beate hym, some bob hym
Some joll hym, some job hym
. . . .
Some spet at hym, some spurne hym,
Some tosse hym, some turne hym,
Some snap hym, some scratche hym,
Some crampe hym, some cratche hym,
Some cuff, some clowt hym,
Some lashe hym, some lowte hym
Some whysse hym, some whyppe hym
Wythe scharpe nalys, some nype hym.

Ausser den beiden oben besprochenen Versarten, der viertaktigen und der vierhebigen Zeile, kommen in Heywoods *Interludes* nur noch eine zweihebige und eine dreihebige vor. Von der letzteren wird bei den Strophen die

---

[1]) Dass *„sure“* schon die heutige Aussprache hatte, ist freilich nicht sicher; doch scheint es so: *Yet sure the most part shall be new.*

Rede sein; die erstere erscheint allein nur in der oben citirten Stelle von *Wit and Folly*. Sie ist eine Nachahmung Skeltonscher Manier.

Gekreuzter Reim findet sich z. B. in den einleitenden 28 Zeilen von *The Four P's* und in einzelnen *speech-ending passages* der anderen *Interludes*, z. B. Fairholt XL (18—21), XLIV (12—15, 23—26), XLVI (19—22), XLVII (15—18). Auch der stichomythisch geführte Dialog zwischen dem *Pardoner* und dem *Friar* in dem gleichnamigen Stücke ist kreuzweise gereimt.

Nur zwei strophische Systeme sind in den *Interludes* verwendet: eine sechszeilige Schweifreimstrophe von dem Reimschema (aaBccB) und (aaBaaB), in dem die kleinen Buchstaben zweihebige, die grossen dreihebige Verse bedeuten, und eine siebenzeilige, dreitheilige, ungleichgliedrige, gleichmetrische, sowohl in viertaktigen, als auch in vierhebigen Versen mit dem Reimschema (ab, ab, bcc), ohne dass jedoch die syntaktische Gliederung der metrischen Dreitheilung überall und immer entspricht.

Die erstere Strophenart erscheint nur einmal in beiden Variationen in *The Pardoner and Friar* und bildet beide Male den Schluss einer längeren Rede:

P. F. 202.	P. F. 204.
But first' of all'	*And be'cause ye',*
Now here' I shall',	*Shall' un'to me*
To God' my pra'yer make',	*Give cre'dence at' the full'*
To give' you grace'	*Mine autho'rity'*
All' in this place'	*Now shall' ye see'*
His doc'trine for' to take'	*Lo, here' the Pópe s' bull'.*

Die siebenzeilige Strophe diente Heywood, wie vielen seiner Zeitgenossen, zur feierlichen Einleitung oder zum feierlichen Schluss dramatischer und anderer Dichtungen. Sie ist die Prolog- und Epilogstrophe. Zu solchem Zwecke verwendet sie John Bale in seinen *Interludes*, Robert Cowley in seinem Prolog „*To the Reader*" zu seinen „*Thirty-one Epigrams*",[1]) Nicolas Udall in *Ralph Roister Doister*. Hey-

[1]) Auch in Crowleys *Pleasure and Peyne, Heauen and Hell* (1551).

wood selbst leitet das erste Hundert der Epigramme mit vier solchen Strophen ein [1]) und verwendet sie auch sonst in seinen lehrhaften Dichtungen.[2]) Alle *Interludes* bis auf die zwei, die auf eine Prügelei ausgehen, schliessen, und zwar das Wetterspiel, das Liebesspiel, *The Four P's* mit zwei, *Wit and Folly* mit fünf solchen Strophen. Ausserdem lässt Heywood Respectspersonen, wie Jupiter im Wetterspiel, darin sprechen und verwendet sie auch in lyrischen Stellen, wie in den Klagen der „Geliebten Ungeliebten“ im Liebesspiel. Die Reimordnung ababbcc ist dem *Rime Royal* entlehnt.

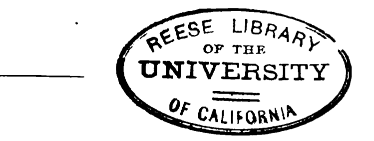
Resultat. John Heywood ist in der Wahl der metrischen Form seiner *Interludes* nicht originell. Sowohl das kurze Reimpaar, als auch die vierhebige Langzeile waren ihm von altersher überliefert. Die Zeit, in welcher Heywood seine dramatischen Werke dichtete, war eine Periode des Verfalls der englischen Metrik. Dem erwachenden Drama war das kurze viertaktige Versmass eine Fessel, die es bei seiner weiteren Entwicklung sprengen musste. Das geschah durch den *blankverse*. Das possenhafte *Interlude* bedient sich des Viertakters mit der grössten Freiheit. Die Silbenmessung und Betonung ist im Ganzen und Grossen schon die neuenglische; nur macht Heywood von Accentverschiebungen, besonders zu Gunsten des Reimes, zu häufig Gebrauch. Die vierhebige Langzeile der *Interludes* ist ein entarteter Nachkomme des altnationalen alliterirenden Verses, der in den dramatischen Erzeugnissen des beginnenden 16. Jahrhunderts seine letzte Zufluchtsstätte fand. Er eignete sich zu dramatischen Zwecken, insbesondere in der Posse, besser wegen der grösseren Zahl der Silben, erhielt aber wegen seiner Regellosigkeit den Charakter gereimter Prosa. Heywoods Endreim ist in mancher Beziehung ungenau; der nichtaccentuirte und noch mehr der blos theilweise accentuirte Reim sind ein nicht

[1]) Auch das erste Epigramm des fünften Hunderts hat diese Form; nur hat Heywood noch ein Verspaar, seine Autorschaft aussprechend, hinzugefügt.

[2]) Spencer, *Soc.* I. z. B. Nr. 6, 9, 32, 36, 51, 55, 60, 76, 77; von den dreihundert Proverb-Epigrammen 53, 69, 71.

schmeichelhaftes Charakteristikon seiner Versification. Alliteration ist sehr häufig; doch hatte weder Heywood, noch seine Zeitgenossen eine Vorstellung von den alten, exacten Alliterationsregeln. Gerade die Häufung des Stabreims in niedrigkomischen Stellen ist ein Zeichen, dass er in die Hände der Bänkelsänger gefallen war. Das Enjambement ist in den *Interludes* zwar quantitativ nicht ausreichend, um Eintönigkeit fernzuhalten; doch wird es qualitativ nicht ungeschickt gehandhabt. In einem *Interlude (P. F.)* kommen zwei Variationen einer sechszeiligen Schweifreimstrophe vor; in den übrigen *Interludes* erscheint meist im Epilog eine siebenzeilige Strophe mit der Reimordnung des *Rime Royal.*

Trotz seiner Mängel und Fehler ist John Heywood doch unter die besseren Verskünstler seiner Zeit einzureihen.



Berichtigungen.

Seite 84, Zeile 19 von oben lies: *yiiə* statt: *yiie.*
„ 86, „ 2 „ „ „ *Diosfi͡alos* statt: *Dios fi͡alos.*
„ 89, „ 16 „ „ „ *sépultúre* statt: *sépultúr.*


U. C. BERKELEY LIBRARIES
C046815310


76536

